دراسات فى الرواية الإنجليزية

- اميلى برونتى
- تشارلوت برونتى
- چورچ اليوت
- توماس هاردى
- چوزيف كونراد
- د. هـ. لورانس
- جريهام جرين

د. أمين العيوطى

الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٩٢

دراسات
أدبية

الاخراج الفنى : سهير معطى

الواقعية الرومانسية
فى الرواية الانجليزية

مقدمة

فى حديثها عن الرسم بالزيت فى العقد الثانى من القرن التاسع عشر تصف **سارة نيوماير** التصوير الرومانسى بأنه « واقعية بارعة الأداء » · ومايبدو هنا تناقضا فى الألفاظ يبرره « واقعية التصـــوير » فى لوحة **ثيودور جيريكو** « طوف الميديوزا » ، وهى أول لوحة رومانسية عرضت فى معرض الفن بباريس عام ١٨١٩ ، ولعله من المثير أن نتتبع الخطوات التى اتخذها جيريكولكى يعيد خلق مأساة الباخرة ميديوزا التى كانت قد غرقت بالقرب من الساحل الأفريقى عام ١٩١٨ · تصف لنا سارة نيومابر هذه الخطوات بقولها :

أما وقد اشتعل غضبه ، فان جيريكو أجرى أشد الاعدادات الواقعية دقة لكى يعيد خلق المأساة فى لوحة · وتصادف أن كان نجار السفينة أحد الأحياء فاستأجره جيريكو لكى يبنى له نسخة طبق الأصل من الطوف ، وحصل منه على أوصاف دقيقة لوضع الأحياء والموتى عليه ، وكذلك حصل منه على صور لفظية للمحنة والعذاب الذى عانوه · بل وصل الأمر بالفنان الى أن يستعير جثثا من أحد المستشفيات القريبة رتبها فى الأوضاع التى أوضـــحها النجار · لكن مثل تلك الواقعية اصبحت فى النهاية كريهة لحواس جيرانه وأحاسيسهم ، واضـــطر جيريكو ان يتخلص من نماذجه اللاارادية · لكنها ـ بالاضافة الى سطوة فرشاته وغضبه ـ أنجزت هدف الفنان ··

وهكذا انتهت الاعدادات الواقعية الى رسم رومانسى . لكن يخيل الى انه ينبغى ان نلاحظ ان الأسلوب الرومانسى الذى يتسم بثراء الألوان والحركة والنغمة العاطفية ، انما ساعد على ابراز واقعية المأساة . ومن ثم كانت « الواقعية التصويرية » فى اللوحة .

كذلك وصف اميل زولا بحماس ، حين كتب عن لوحة **مانيه غذاء على العشب** ، المميزات التأثيرية فى اللوحة مثل انفساح الأفق فيها والضوء الذى يسقط عليه . لكنه مع ذلك ابرز العناصر الواقعية فى اللوحة بقوله :

وأبعد من ذلك فاننا نجد هنا بدلا من الأسلوب الكلاسيكى الجاف فى تصوير الأشخاص اناسا عاديين يعانون خطأ انهم ولدوا بعضلات وعظام شأنهم فى ذلك شأن أى واحد آخر .

ومثل هذه الأمثلة على مزج الأسلوبين الواقعى والرومانسى فى لوحة واحدة ليست بلا سابقة فى مجال الرواية الانجليزية . فعلى الرغم من ان الواقعية فى القرن الثامن عشر كانت النغمة السائدة فى روايات **ريتشاردسون فيلدنج** ، **ديفو** ، **وسموليت** ، الا ان نشأة الرواية شـــهدت ايضا الظاهرة الغريبة لنوع الرواية التى كان **لورانس ستيرن** يكتبها . فقد ادخل الروائى عنصرا رومانسيا فى التيار الواقعى . وغالبا ما يعقد النقاد مقارنات بين تجريبه فى استخدام الكلمات والزمن وبين استخدام **مانيه وريتوار** للون والضوء ، وكذلك بين منهجه الذى يقوم على استغلال التأثيرات الحسية وارتباطاتها فى عقل الفنان ووجدانه وبين منهج جويا . وقد وصـــــف جويا مرة بأنه رمانسى ، ومرة بأنه واقعى ، وثالثة بأنه انطباعى ، ورابعة بأنه تعبيرى . لكنه « لايمكن تحديده داخل أى من تلك التسميات » — على حد تعبير **سارة تيومايز** . ونفس الشىء ينطبق على **ســــتيرن** .

وليس من الغريب أن يسبق **ستيرن** فى هذا الصدد **جيمس جويس** . فقد كان جويس شأنه شأن ستيرن ، مشغولا بجماليات الرواية كشكل فنى . ومثله ايضا كان ينادى بما اسماه الكاتب المسرحى الايرلندى **جون ميدلتون** فيما بعد « بالمـــزج الموفق بين الواقع والثراء » اذ كان جــــويس على اقتناع بأن الأسلوبين الطبيعى والتأثيرى لايلغى احدهما الآخر ، بل كان من الممكن أن يتصالحا داخل عمل فنى واحد . وهكذا نجد فى رواياته ذلك المزج بين عالم الواقع الكئيب وعالم الأحلام الثرى . وفى ممارسته الفنية كان يتجه الى الحياة الواقعية لكى يستمد منها مادته ، انما ليسمح لخياله

بالانطلاق لكى يصل الى تحديد معنى كامن فيها ، وليصوغها فى نسيج من الواقع والرؤى الشعرية الجمالية ، كما تشهد بذلك روايته **صورة الفنان فى شــــبابه** ٠

وهذا النوع من الأسلوب لايختلف فى الواقع كثيرا عن أســـلوب **وردزورث** كما يحدده فى مقدمة ديوانه **مواويل غنائية** فى مناقشته لدور الخيال فى عملية الخلق الفنى بقوله :

ان الهدف الأساسى ، اذن ، الذى توحى به هذه الأشعار هو أن اختار أحداثا ومواقف من الحياة العادية ، وأن أقصها أو أصفها بالكامل فى حدود الامكان ، فى مختارات لغوية يستعملها الناس حقا ، وفى نفس الوقت أن ألقى عليها تلوينا خياليا معينا ، بحيث تبدو الأشياء المألوفة بمظهر غير مألوف ٠٠

لكن الفرق الأساسى بين أسلوبى وردزورث وجويس هو أنه فى حين أن التلوين الخيالى فى الشعر الرومانسى يجعل الأشياء العادية تبدو بمظهر غير مألوف ، فان الخيال عند جويس يعود بنا الى الواقع ، الذى يعرض غالبا بشكل درامى ٠ ولهذا فان الجنوح الرومانسى فى تصوير وردزورث للفلاحة التى تجمع الحصاد وهى تغنى فيفيض الوادى بعذوبة صوتها ، يختفى فى تصوير جويس لواقع دبلن الكئيب الخشن ٠ وأكثر من هذا ، فان هذا الواقع عند جويس يكتسب معنى بحيث أن المرأة الريفية التى تدعو ديفين الى فراشها ، فى **صورة الفنان** ، فى هدأة الليل ، تثير فى خيال الفنان رؤيا لروح ايرلندا كلها « وهى تستيقظ على وعيها بنفسها فى الظلام والسرو الوحشة ٠ » وهذا المعنى يصل اليه الفنان من خلال أعمال الخيال ٠ ومن ثم كان ذلك المزيج من الواقع والثراء ، الذى يجمع فى آن واحد بين الموضوعية والذاتية ٠

وبعض الأقوال النقدية التى صـــدرت عن **جورج اليوت** ، **وتوماس هاردى** ، **و ٠ هـ ٠ لورانس** ، بل وعن **تشارلز ديكنز** تؤكد استنتاجنا أنه فى بعض الأعمال الفنية يوجد دائما ذلك المزيج من أسلوبى التعبير الواقعى والرومانسى فى آن واحد ٠

فعلى الرغم من أن ديكنز يعامل على أنه واقعى بصورة عامة ، الا أن ناقدا مثل : **س ٠ د ٠ تيل** يقول عنه أنه كان ينظر الى الماضى من خلال « غبشة رومانسية » لكنه مع هذا يلطف هذه العبارة حين يشـــــير الى

الخاصية الواقعية التى تتوازن مع هذا الملمح الرومانسى بقوله : « **ولكن اذا كانت الذكريات السالفية عن المجتمع الأقدم شبه الاقطاعى تدفىء قلب ديكنز ، الا أن الوجه الآخر لانجلترا الذى كان يحل محل ذلك المجتمع هو الذى أيقظ عبقريته** • »

والواقع أن ديكنز ، شأنه شأن كبار الواقعيين الذين سبقوه ، كان يركز نظرته الفنية الثاقبة على انتناقضات الكامنة فى المشهد الاجتماعى ، وهى التناقضات التى صاحبت التغيرات الاجتماعية التى جاءت فى أعقاب الثورة الصناعية • لكن رواياته لم تخل من خصائص رومانسية تتجلى فى خياله الشديد الخصوبة ، فى اهتمامه بكل ماهو بشع ومضحك معا وبكل ماهو مخيف ومفزع ، أو عاطفى ومثير ، وفى مخاطبته للجانب الوجدانى فى قارئه • وقد كان اهتمامه بالمخيف والمفزع هو الذى أثار احتجاجه على القيود التى كانت مفروضة على الكاتب فى العصر الفيكتورى ، فى محاولة منه لكى يوسع مجال الرواية الانجليزية ، حين قال :

> ان غموض الشر مثير بالنسبة لنا الآن مثلما كان مثيرا فى عصر شكسبير ، وأنه لمن الافتعال أو التخنث أن نقول أنه لا ينبغى لنا أن نحدق أبدا فى تلك الهاوية ، وأن علينا أن نشيد رواياتنا من لطائف الرجال والنساء المحترمين الذين يحيون حياة سهلة •

وهذا الاهتمام بالشر هو الذى ينعكس فى عنصر الافزاع الذى يعبر عنه ديكنز فى روايات مثل **الآمال الكبار** ، **أوليفر تويست** ، أو **البيت الكئيب** • ولكن مثل هذه العناصر الرومانسية التى نجدها فى رواياته انما هى مجرد وسيلة لتعميق احساس القارىء بالواقع الكئيب الخشن •

نفس الشىء ينطبق على **جورج اليوت** ، التى كثيرا مايشار اليها على أنها « روائية ضد الرومانسية عن وعى » • وهى نفسها تدين الشاعر **ادوارد يانج** لأنه « عادة مايتعامل مع المجردات لا مع الأشياء المجسدة أو عواطف محددة » ، فى حين أن « العاطفة ترتبط بالأشياء المحددة ، ولا ترتبط بالمجردات الا بشكل واه وثانوى » وعلى الرغم من ذلك ، فانها تقارن أحيانا بالشاعر وردزورث فى بعض النواحى ، فيرى **وولتر الن** أن « **سلايلاس مارنر** » هى أكثر رواياتها وردزوثيه ، ويمكن مقارنة تأثيرها والاحساس الذى يسودها بالورع الطبيعى بأشعار مثل «سايمون لى » و « الولد الأبله » و « مايكل » و « القرار والاستقلال » • كما يرى

ريتشارد ستانج مايربطها بالشاعر الرومانسى فى قوله انها « كانت تعتقد مثلما كان وردزورث يعتقد ، أن مهمة الفنـــان هى أن يربط امبراطورية المجتمع الانسانى المترامية عن طريق الاحساس والعاطفة المشبوبة » . وجورج اليوت نفسها تعترف بوجود عنصر رومانسى فى رواياتها حين تقول :

ان الأثر الوحيد الذى أتطلع بشغف الى أحداثه من خلال كتاباتى أن يكون أولئك الذين يقرأونها قادرين بشكل أفضل على أن يتخيلوا وأن يحسوا بآلام ومتع أولئك الذين يختلفون عنا فى شىء فيماعدا الحقيقة العريضـــة وهى أنهم مخلوقات بشـــرية تكافح وتخطىء .

وهذا يشير الى حقيقة أنه على الرغم من كل واقعيتها ، الا أن جورج اليوت لم تتحرر تماما من تأثير الرومانســـية عليها . ويتضـــح هذا فى تصويرها لشخصيات مثالية مثل دوروثيا ميدلمارتش أو رومانسية متمردة مثل ماجى فى طاحونة على نهر الفلوس . وقد يتحكم مزاجها الشخصى فى تحديد مصائر مثل تلك الشخصيات ، ولكن هذا لا يلغى النغمة العاطفية فى رواياتها . ولعل ليزلى ستيفن يعنى ذلك المزج بين الواقعية والرومانسية حين يحلل طاحونة على نهر الفلوس فيقول :

ان فكرة الكتاب كلها هى بالتأكيد ذلك التناقض بين « الروح الحلوة » والبيئة العادية . هى يقظة الطبيعة الروحية والخيالية والحاجة الى ايجاد متسع لتحرر القدرات الأعلى فى الانسان ، سواء فى اتجاه الصوفية الدينية أو العاطفة الانسانية .

ومن الجدير بالذكر أن جورج اليوت كانت تكتب فى زمن كان تصور جماليات الفن وخلقياته يمر فيه بمرحلة تغير . وأقوالها النقدية نفسها ترن فى جنباتها النظرية الفنية الجديدة فى عصرها . فقبل تلك الفترة كان النقاد أمثال تشارلز كنجزلى ، وجون أوادنجتون سيموندز ، وســـيدنى دوبل ، وديفيد رامزى هيبى يعتقدون أن الفن كان ينبغى عليه ، لكى يحقق هدفه من التسامى الخلقى بالقارىء ، أن يربط الحق والجمال بمثل أعلى ، وأن يلغى العنصر الذاتى . وفى الستينات من القرن التاسع عشر قلب جون رسكن وايتياس ســويتلاند دالاس هذه النظرية رأســـا على عقب باصرارهما على ضرورة مناشـــدة الجانب العفوى فى القارىء ، وربط

العمل الفنى بواقع التجربة الانســـانية ، وحرية الخيال • ومن ثم كان اعتراضهما على الواقعية بدعوى أنها تحد الخيال ولاتراعى عنصر اختيار التفصيلات ذات الدلالة • ومثل هذه الآراء قد تؤدى بنا الى القول بأنهما كانا يدعوان الى نظرية رومانسية فى الفن • ولكن الدراسة الدقيقة لهذه النظرية تظهر عكس ذلك •

وتكفينا نظرة واحدة الى الموقف النقدى الذى اتخذه توماس هاردى، وكان يؤمن بهذه النظرية الأخيرة • كان توماس هاردى يعتقد أن الواقعية أو اعادة الخلق الآلية التى تقوم على الملاحظة ، ليست فنا • وفى رأيه أن الواقعيين كانوا يركزون أبصارهم على الأشياء السطحية الخارجية لا على الحقيقة الكامنة فيها ، فى حين أنه كان يرى أن حقـــائق الحياة لايمكن التوصل اليها الا من خلال مراعاة اختيار التفصيلات التى تبرز معنى كامنا فى التجربة التى يصوغها • ومن ثم أدان اتجاه زولا الفنى على أنه « زيف يقطر من ثمار الملاحظة الدقيقة » •

لكن يبدو أن هاردى كان يعنى الطبيعية لا الواقعية • فأين يمكن أن نلتمس الفرق بين الطبيعة والواقعية سوى فى الدور الذى يلعبه الخيال وفى مراعاة الاختيار الدقيق للتفصيلات فى الأخيرة ؟ فلعل الواقعية التى يعنيها هاردى حقا هى تلك التى وصـــفها فى أحد أقواله النقـدية عن الرومانسية ، حين قال :

> سوف تعيش الرومانسية فى الطبيعة الانسانية طالما عاشت الطبيعة الانسانية ذاتها • لكن المهم فى الأدب الخيالى أن نتبنى ذلك الشكل من أشكال الرومانسية الذى يلائم مزاج العصر •

ومن الواضح أن مزاج العصر لم يكن رومانسيا صرفا ، ولا طبيعيا بحتا • لا ولم يكن ذلك المزاج تعجبه واقعية شانفليرى المهلهلة التى كانت تركز على تفاهات الحياة اليومية ، وانما تستهويه ماتسميه أينيد ستاركى بواقعية فلوبير الخيالية ، أى اعادة خلق الواقع واعادة تركيبه خياليا • ولهذا فان الواقعية الصحية كانت تعنى بالنسبة لهاردى اعادة الخلق «التى يتم التوصل اليها عن طريقة رؤية لب الشىء ، وذلك « عن طريق اطلاق الخيال » • انها ذلك النوع من الواقعية الذى ينطوى على الخيـــال مع الملاحظة • وهى فوق ذلك كله تلك الواقعية التى تعارض الواقع الاجتماعى

القائم بالنظام الطبيعى لكى تنتصر للطبيعة رغم كل سوءاتها كما يتضح فى روايته تس سليلة آل دربريفيل وجود المغمور ٠

وقد مهد هاردى بهذا للروائى الكبير د ٠ ه ٠ لورانس الذى جاء بعده ٠ ولعل هذا يفسر لماذا أفرد لورانس لهاردى دراسة مطولة قال عنها أنها : « من المفروض أن تكون عن توماس هاردى ، لكنها فى الواقع نوع من اعترافات قلبى » ٠ والحقيقة أن نقطة انطلاق لورانس تبدأ من حيث انتهى هاردى ، وأن هناك صلة تربط بينهما ٠

ومع ذلك تظل هناك حقيقة أن معظم نتاج لورانس الفنى كان تجريبيا أكثر منه تقليديا ، وأنه يحمل بصمات حساسية خلاقة مبتكرة ٠ فقد كان مجاله هو نبض الحياة فى شخصياته وفى الكون كله ٠ وقد حاول فى روايته أبناء وعشاق أن يحدد هذه الخاصية التى يتميز بها فنه ٠ ففى أحد مشاهد الرواية تقف ميريام مشدوهة أمام احدى لوحات بول موريل ترى أنها تنبض بالحقيقة ، فيقول الفنان الشـــاب :

ذلك لأن — ذلك لأنها لايكاد يوجد بها أى ظلال ، وأنها تتلألأ كما لو كنت قد رسمت البروتو بلازم المتلألىء فى أوراق الأشجار وفى كل مكان ، لا الشكل الجاف ٠ هذا فى رأيى شىء ميت ٠ هذا التلألؤ فقط هو الشىء الحقيقى ٠ أما الشكل فهو غلاف ميت ٠ والتلألؤ يكمن فى الداخل حقا ٠

(الفصل السابع من الرواية) ٠

وقد كانت هذه الخاصية بالذات هى التى جعلت بعض النقاد يرون لورانس على أنه « شاعر رومانسى عظيم استخدم الشكل الروائى ليعبر عن نقده للحضارة » وأن نموذجه الفنى ليس « دراما اجتماعية أو أخلاقية، وانما دراما نفسية ، » كما يقال عنه أنه « لم يكن مهتما بالأشياء الخارجية فى الانسان ، بل بجوهره » ٠

ومع ذلك فان كل النقاد تقريبا يعترفون بوجود أساس واقعى صرف فى رواياته ٠ فنجد أن وولتر الن يعترف بأن لورانس « كان يملك عينا ثاقبة لكل ما كان ذا مغزى فى العوالم الاجتماعية التى تجرى فيها أحـــداث رواياته » ٠ ولا تجد اليزابيث درو مناصا من أن تتفق مع ف ٠ ر ٠ ليفيز على أن « لورانس يجمع الى هذا سطحا واقعيا يثير فينا احساسا كاملا

ببيئة اجتماعية متنوعة » · اما فريدريك كارل فيرى أن لورانس « كانت جذوره متأصلة فى الواقع اليومى » · ويؤكد آرنولد كيتل هذا الجانب وحده فى روايات لورانس بقوله :

لكن تظل هناك حقيقة أن شخصيات قوس قزح هى ، حتى بالمعنى التقليدى للشخصيات الروائية ، شخصيات متفردة ، يمكن التمييز بين الواحدة منها والأخـــرى ، مخلوقات فريدة يمكننا أن نتعرف على تفردها من خلال وسائل غير مألوفة ولكن يمكننا ، حالما نتفهمهما ، أن نصفها تماما بعبارات بديلة ، أكثر تقليدية ·

وعموما فان أغلب النقد ينصب على الجوانب المبتكرة فى أســـلوب لورانس الفنى ، ولايعطى اهتماما كافيا للجانب التقليدى الذى يتبدى فى انشغاله بالواقع الاجتماعى والذى تنبنى عليه رواياته · ويميل الكثير من النقاد الى تأكيد الجانب الرومانسى فى أعماله والى التغاضى فى أغلب الأحوال عن الجانب الواقعى · والواقع أن أعمال لورانس لاتكشف عن سر فتنتها الا اذا نظرنا اليها نظرة كلية ، أو عندما نؤصـــل الجـــانب الرومانسى فى أرض الواقع الذى ينطلق منه ·

وهكذا فان ما نقوله الآن هو أن هناك أعمالا لايمكن تقييمها حقا مالم نأخذ فى الاعتبار جوانبها الواقعية والرومانسية المتشابكة · وهكذا ينطبق على روايات مثل مرتفعات وذرنج ، طاحونة على نهر الفلوس ، تس سليلة آل دربريفيل ، لورد جيم ، وأبناء وعشاق ، وكثير غيرها ·

(أ) مرتفعـــات وذرنج

يميل النقد عادة الى التركيز على جانب معين من جوانب العمـــل الفنى ، والى استبعاد جوانب قد تكون ذات أهمية فى هذا العمل • ويتضح هذا من مقارنة المداخل النقدية المختلفة التى طبقت على رواية **مرتفعـــات وذرنج** •

ففى محاولة لتحديد تأثير **بيرون** على **اميلى برونتى** بشكل عام ، وفى **مرتفعات وذرنج** بشكل خاص ، ترى وينفريد جيرين فى شخصية هيثكليف « البطل البيرونى بلا منازع » • ثم تذهب الى أبعد من ذلك حين تتبع الشبه بين **برومثيوس** للشاعر شيللى وبين رواية أميلى برونتى فى تصور كل من الكاتبين لفكرة الافتداء عن طريق الحب • ويذهب سومرست موم الى أبعد من ذلك عندما ينظر الى الرواية على أنها عمل رومانسى الى أبعد الحدود على أساس مابه من انطلاق الخيال ، وما يتضمنه من مفزعات وغموض وعواطف مشبوبة وعنف • والانطباع النهائى الذى نخرج به من مثل هذا النقد هو أن **مرتفعات وذرنج** لاعلاقة لها بأشـــياء مثل الواقع الاجتماعى والتناقضات الاجتماعية •

ومن ناحية أخرى نرى ناقدا آخر مثل آرنولد كيتل يعتنق رأيا نقيضا لهذا حين يرى أن الرواية ليست الا تعبيرا عن المحن والضغوط والتوترات والصراعات العاطفية والروحية فى المجتمع الرأسمالى فى القرن التاسع عشر • ومثل هذا التفسير لفكرة الرواية الأساسية يتفق مع نظرته الى الرواية على أنه لا يوجد بها أى غموض، وأن كل شىء فيها محدد وواضح حتى الضباب الذى يغلف الاراضى البور فيها • ويركز هذا المدخل على الجانب الواقعى فى الرواية ، ويلغى الخصائص الرومانسية التى نجدها فيها •

ولعل حقيقة الأمر أن الرواية تجمع بين هذا وذاك ، حتى أن وينيفريد جيرين ذاتها تعترف بخصـــائص هيثكليف المحلية حين تقول ان أميلى برونتى ، رغم تأثرها بالبطل البيرونى ، قد نجحت فى تحويله الى « رجل خشن من ريف الشمال » • بل أنها ترجع المشهد الذى تجرى عليه الأحداث الى أماكن محددة كانت مألوفة لدى أميلى برونتى ، وتخلص من ذلك الى قولها أنه « ليس هناك كتاب أكثر تأصلا فى تربة موطنه ، وأكثر خضوعا لخلفية الكاتبة المحلية ، من مرتفعات وذرنج » •

والواقع أننا نستطيع القول بكل اطمئنان أن الأحداث فى هذه الرواية لا تجرى على مستوى شخصى ، أو طبيعى فقط ، ولا هى تجرى داخل اطار اجتماعى فقط • بل أن كل مستويات الوجود ، سواء المستوى الشخصى أو الطبيعى أو الاجتماعى أو الميتافيزيقى ، تتداخل فى هذه الرواية ، وتلعب دورها • بل أبعد من هذا ، فان عواطف الشخصيات المشبوبة تنفذ فى كل هذه المستويات جميعا • ولذلك نجد أن هذه الرواية تحتفظ بتوازن دقيق بين تاريخ عائلتين من عائلات الشمال فى انجلترا فى بداية القرن التاسع عشر ، وبين الطاقة الأبدية التى تحرك هذا الكون كله • ونفس التوازن نلمحه فى اختيار المؤلفة لأسلوبين فى التعبير ، يتفقان مع هذين الجانبين ، الجانب المحدد والجانب المطلق فى الرواية ، وهما الأسلوب الرومانسى والأسلوب الواقعى •

فمنذ بداية الأحداث نجد أن عالم الروح يتصل اتصالا وثيقا بعالم الواقع • ففي الكابوس الذى يتعرض له لوكوود حين يقضى ليلة فى غرفة نوم كاثرين بعد موتها بسنين ، يحلم لوكوود بأن روحا ، أو جنيا ، أو طاقة أولية مخيفة من نوع ماتدق على بوابات العالم الحى ، وتريد أن يسمح لهابالعودة الى الحاية بأســلوب قد يشـــكل حالة فريدة لأى من الوجوديين فى عصرنا هذا • وعلى الرغم من أن هذه الروح لايمكن أن تكتسب لحما وشحما مرة أخرى الا أنها تؤكد وجودها خلال الرواية من أولها الى آخرها • وهكذا تعقد الصلة بين عالم الأحياء وعالم الخوارق • ويظل العالمان ، من البداية هذا الحلم ، يعيشان فى عقل هيثكليف المحموم • فمرة بعد مرة تدخل نيللى دين ، التى تدير البيت ، لتراه غارقا فى أحلامه، كأنه ينظر فى قلب عالم آخر ويبصر بعينيه رؤى غريبة • بل أنه حتى بعد موته يظل يحيا فى خيال القرويين الذين يؤمنون بالخرافات ، وينسجون حكايات خيالية عن وجود العاشقين المادى والأثيرى فى آن واحد •

وعلى الرغم من هذا فان ناقدا مثل ديفيد سيسيل يشير الى تماسك العالم الذى تقيمه أميلى برونتى فى مرتفعات وذرنج ، بل والى واقعيته « حين نرتحل من المستوى الطبيعى الى مستوى الخوارق • » هذا التماسك وهذه الصلابة ، انما تحققهما برونتى ، فى الحقيقة ، من خلال التقارب الشديد بين هذين العالمين • ولعلنا نلاحظ أن دخول هيثكليف فى المشهد الذى يحلم فيه لوكوود بالكابوس ، وان صيحته المعذبة وهو يرجو الروح أن تعود تضفى على المشهد واقعية مثلما يحدث حين يناشد هاملت شبح أبيه أن يبقى • فبدخول هيثكليف انما يقتحم عالم الواقع عالم الأحلام •

وأكثر من هذا أن معالجة عنصر الخوارق فى هذه الرواية انما ينتهى بنغمة واقعية ، فان وجهة نظر نيللى دين المتعقلة تبلور الأمر كله حين تقول عن حكايات القرويين الخرافية : « ستقول عنها حكايات فارغة ، وأنا معك فى هذا الرأى » • فالواقع أن دور نيللى دين فى الرواية جزء أساسى فى تصور اميلى برونتى لعالمها ، فهى المقياس العادى العاقل الذى يجب أن نأخذ أحكامه بكل جدية • بل أن الجملة الأخيرة التى تنهى بها الكاتبة روايتها انما تؤكد صلابة عالم مرتفعات وذرنج لاهلامية عالم الأحلام •

وكذلك فاننا نلاحظ ، حين تتداخل مستويات الوجود المختلفة ، ان البيئة الطبيعية والبيئة الاجتماعية ترتبطان ارتباطا وثيقا • أن أحد ملامح المنظر البارزة هو عزلته • ففى مكان ناء ، « معزول تماما عن ضـــجة المجتمع » تشيد اميلى برونتى مسرحها • وهذا الميل الى عزل المشهد . والى الأماكن الريفية النائية ، يمكن ارجاعه الى الممارسات الرومانسية المبكرة المشابهة فى مرثية توماس جراى ، والقرية المهجورة لأوليفر جولد سميث ، والقرية لجورج كراب • ولكن فى حين أن المضمون الرومانسى عند جراى يحكمه الشكل الكلاسيكى ، نجد أن الملمح الرومانسى فى المشهد فى مرتفعات وذرنج يحكمه الملاحظة الدقيقة للواقع ، حتى فى بعض الفقرات المتعاقبة •

فمثلا نجد أن المواضع الوصفية التى تصور مسكن هيثكليف ، تؤكد بعض الخصائص الرومانسية مثل الاهتمام بالطبيعة والماضى والغموض • وينقل لنا الوصـــف انطباعات « بالاضطرابات الجوية التى يتعرض لها موقعه فى الجو العاصف » ، و « أشجار التنوب القزمة » ، و « صف أشجار الشوك الهزيلة وقد مدت أطرافها كلها فى اتجاه واحد كما لو كانت تطلب احسانا من الشمس » • ان الجانب البدائى ، الخشن ، المتمرد فى

الطبيعة هو وأحد من الانطباعات الأولى التى نتلقاها ويتأكد هذا الوصف الرومانسى فى وصف قدم البيت ، حيث « النوافذ الضيقة التى بنيت على عمق فى الحائط ، والأركان التى تحملها أحجار ضخمة بارزة » تثير فينا الاحساس بجو الغموض فى قلاع العصور الوسطى ·

ولكن ليس معنى هذا أن نتفق مع سومرست موم على أن اميلى برونتى « تتحاشى الملاحظة الواقعية الصـــبورة » · ففى أعقاب وصف البيئة الطبيعية يجىء وصف بيت هيثكليف ، وهو مرتفعات وذرنج ذاته ، من الداخل · والاهتمام الذى يوليه لوكوود للتفاصيل الدقيقة داخل البيت . يعبر عنه بصيغة واقعية ، بل طبيعية · فهو ينظر الى الداخل من وجهة نظر مراقب أو مشاهد « لم ألاحظ علامات الشوى ، أو الغلى ، أو الخبز حول المدفأة الضخمة » · وهو أيضا يلاحظ « صفوف الأطباق القصديرية الضخمة ، تتخللها أباريق فضية ترتفع صفا فوق صفعلى خوان هائل من خشب البلوط ، حتى السقف » · وهو يلاحظ كذلك الافريز الخشبى وقد حمل بفطائر الشوفان وعناقيد من أفخاذ اللحم البقرى والضأن والخنزير ، والعديد من البنادق القديمة الشريرة ، وزوجا من المسدسات ، والقذائف ذات الألوان البهيجة ، بل وحتى أحجار الأرضـــية الناعمة ، والكراسى البدائية ذات الظهر العالى · وهذه الدقة فى الملاحظة أمر واقعى بحت ، بعيد تماما عن الرومانسية ·

وبالاضافة الى هذا فان الطبيعة التى تحيط بيت آل لنتون تفتقر الى البدائية والحيوية التى تتميز بها الطبيعة حول مرتفعات وذرنج · فهى هنا قد اكتسبت نظاما يذكرنا بوصـــف الكزندار بوب لغابه وندسور · فالبيت يقع فى وسط حديقة ، ويحيطه سياج وأصص الزهور ، وداخله يوحى بمستويات القرن الثامن عشر فى الذوق والرفاهية والرقة ·

هذا التوازن بين نزعة الخيال الى التحليق فى وصف الطبيعة التى تحيط بمرتفعات وذرنج ، وبين نزعة الحواس الى أن تحد من حرية انطلاق الخيال كما هو واضح فى وصف لوكوود للبيت من الداخل أو فى وصف بيت آل لنتون ، انما ينقذ الرواية من أن تكون مغرقة فى الرومانسية كما يقول سومرست موم ·

ولعل هذا التوازن الدقيق بين الخيال والحواس ، بين جموح العواطف والارتباط بالمحسوسات ، يساعدنا على تحديد الفكرة الأساسية التى تقوم عليها الرواية · وفى هذا الشأن نجد الكثير من النقاد ، من أمثال مارك

كينكيد ويكس وبوريس فورد وديفيد سيسيل ، يميلون الى وضع خط فاصل بين بيت كاثرين وهو مرتفعات وذرنج وبين بيت آل لنتون الأنيق المنمق المهذب ، ويلتمسون موضوع الرواية وفكرتها فى هذا التناقض · ولكن يجدر بنا أن نتذكر أن هيثكليف ، وهو الشخصية المحورية فى الرواية ، الشخصية التى تسيطر على الأحداث من البداية للنهاية ، هو فى الواقع ضحية البيتين معا ، وان نذكر أن هندلى شقيق كاثرين يلعب معه دور السيد بنفس القدر مثل ادجار لنتون ، وان هيثكليف يصب انتقامه على بيت المزارع وبيت القاضى معا · ومن الغريب أن نجد أن الشائع فى النقد هو أن هيثكليف شخصية بدائية أو أولية وان مرتفعات وذرنج ، وهو بيت المزارع ، يمثل عنصرا بدائيا أو أوليا ·· فاذا قبلنا هذه النظرة ، فانما يثير ذلك سؤالا : « لماذا يحطم هيثكليف البيت الذى يمثل بدائيته ؟ » ان البيتين انما يرمزان من الوجهة الاجتماعية لشىء واحد ، هو معايير الطبقة المتوسطة وخلقياتها · ومن الواضح أن هذا بالتحديد هو ما يجعل هيثكليف يأخذ موقفا حادا من البيتين على حد سواء ·

وفوق هذا ، فاننا نجد أن العاشقين انما يفقدان جوهر الطهر والنقاء فيهما حين ينفصلان عن حقائق الحياة الجوهرية ، حينما تبهرهما المفهومات الاجتماعية عن المركز الاجتماعى والمال ، والاشكال الاجتماعية التى تحكم العلاقات الانسانية فى المجتمع · ومن ثم كان انفصالهما عن الحياة الطبيعية اغترابا عن أسلوب الحياة البسيطة · فقد كانت أميلى برونتى ترى ـ كما تقول وينفريد جيرين : « ان الرابطة بين البراءة والطبيعة شرط من شروط الطفولة بالنسبة للكثيرين ، وان فقدان تلك الرابطة هى اللعنة الأولية التى تحيق بنضوج الانسان » · والواقع أننا يجب أن نلتمس الفكرة التى تدور حولها أحداث الرواية فى التناقض بين الطبيعة والمجتمع ·

والحقيقة أن أسلوبى التعبير الواقعى والرومانسى هنا يوحيان أيضا بأن اميلى برونتى انما هى فى الواقع مشغولة بهذا التناقض بين الطبيعة والمجتمع · فهى تعارض الطبيعة بالعالم الاجتماعى الذى يسود فيه مزارع وقاض · والتعبير عن عالم الطبيعة انما يلائمه أسلوب رومانسى ، بينما يلائم الأسلوب الواقعى تصوير هذا العالم الاجتماعى · وهكذا تنحصر فكرة الرواية فى هذا التناقض بين ماهو طبيعى وماهو اجتماعى ، بين الدوافع الطبيعية فى الشخصيات وبين المظهر الاجتماعى الخادع ، أو بين ماهو دائم وماهو عارض ·

وليس أدل على هذا من تصوير الشخصيات ومن سير الأحداث فالفكرة تتجسم فى تصوير هيثكليف وكاثرين • وفى هذا ترى ناقدة مثل دوروثى فان جنت أن هيثكليف غجرى ، مجهول الأصل ، وأنه لهذا « يفتقر الى التوجيه فى العالم الاجتماعى • ومع ذلك فاننا نجد أن الجانبين ، الجانب الاجتماعى والطبيعى ، متداخلان فى شخصية هيثكليف منذ البداية • فأول ما يلفت نظر لوكوود حين تقع عيناه لأول مرة هو ذلك التناقض فى مظهره • « لكن السيد هيثكليف يشكل تناقضا متميزا مع مسكنه وأسلوب حياته • فهو غجرى أسمر مظهرا وسيد مهذب ملبسا وسلوكا • » وهو بهذا لا يؤكد الجانب الغجرى وحده ، ولكن التناقض بين الأبعاد الطبيعية والاجتماعية فى شخصيته • ويتأكد هذا أكثر حين تقص نيللى دين قصة دخول هيثكليف فى حياة عائلة كاثرين ، أو آل ايرنشو • فحينما يلتقى والد كاثرين بالصبى الصغير ضالا فى شوارع ليفربول ، ويصطحبه معه الى بيته ، تثور زوجته محنقة ، متسائلة كيف سمح زوجها لنفسه ، أن يأتى بذلك الطفل الغجرى المزعج الى البيت ، فى حين كان لديهما طفلاهما لكى يطعماهما ويردا عنهما غائلة الزمن • ان الغجرى اللقيط ابن الطبيعة لا ينفصل فى نظرتها اليه عن المنبوذ الاجتماعى • والضرورة الاقتصادية التى تشير اليها هنا تؤكد الجانب الاجتماعى لمشكلة الصغير • وبعد ذلك بسنين حين يموت الأب ، ويتولى هندلى بعده الأمور ، فانه يحط من قدر هيثكليف ويحيله الى مجرد عامل زراعى على أرضه • وتحاول نيللى دين أن تبعث فى الصبى احساسا انسانيا بكرامته بأن تغذيه بتصور نبيل لأصله الغامض :

« من يدرى أن أباك لم يكن امبراطور الصين ، وأن أمك ملكة هندية، كلاهما قادرا على أن يشترى ، بدخل أسبوع واحد ، مرتفعات وذرنج وثرشكروس جرينج معا ؟ وان بحارة شريرين اختطفوك وأتوا بك الى انجلترا • لو اننى كنت مكانك لتصورت معلومات سامية عن مولدى ، ولأعطتنى الأفكار عما كنته الشجاعة على تحمل ظلم مزارع صغير » •

حتى المعلومات الرومانسية التى تحاول هنا أن تحشوها فى رأس الصبى انما يخفف من وقعها تلك الاشارات الواقعية الى « دخل أسبوع واحد » ، و « ظلم مزارع صغير » • ولايبدو هذا كما لو كانت اميلى برونتى تؤكد أصل هيثكليف الغجرى وحده ، أن النبذ الاجتماعى متضمن هنا أيضا • والحقيقة أن هذا التناقض يتأكد أكثر حينما يعود هيثكليف بعد

هربه . « كان مازال هناك وحشية نصف متحضرة تكمن فى الحاجبين المنخفضين والعينين اللتين تفيضان بنار سوداء لكنها كانت مكبوتة » .

وتتأكد حقيقة أن أميلى برونتى كان يجول بخاطرها هذه الازدواجية في تصويرها لشخصية هيثكليف ، فى تصويرها لشخصية كاثرين التى نعلم الكثير عن أصلها وعن مركز عائلتها الاجتماعى . فلاشك أنها كانت تعنى أن تؤكد « غجريته » لا افتقاره الى الأصل ، بفضل وجود السمة الغجرية فى كاثرين أيضا . فكاثرين توصف بأنها « هاربة برية شريرة » ، ذات « طبيعة جامحة » . ورغم الفروق الطبقية التى بينهما الا أنها تجد ندا لها فى ذلك المخلوق غير المنصلح ، أو « البرية القاحلة التى يكثر فيها الرتم والصخر البركانى » . كلاهما صنع من نفس المادة . وتعبر كاثرين عن ادراكها لهذه الحقيقة بقولها : « مهما كان ذلك الشىء الذى صنعت منه أرواحنا ، فأن روحه وروحى صنوان » . وفى طفولتهما يقال عنهما انهما « كانا يعدان بأن ينموا خشنين مثل المتوحشين » اذ يجدان متعتهما فى البرارى وفى الأجواء العاصفة . ان الطبيعة تبدو بيتهما ومرتعهما وهذا على وجه التحديد ما تفقده كاثرين بزواجها من لينتون . انها الخاصية البدائية التى لايمكن أن يقتلع جذورها ألا اعجـــاب بلنتون ، أو المكانة الاجتماعية . فهى مثل هيثكليف تضم جنبيها ، حين تكبر ، على هذين العنصرين المتناقضين ، الاجتماعى والطبيعى ، الواقعى والرومانسى ولعل هذا يتضح أكثر وأكثر فى تحليلنا لتطور الحدث فى الرواية .

الواقع أن جدليات الصـــراع فى مرتفعات وذرنج يتحكم فيها تلك القوتان المتعارضتان . فبادىء ذى بدء هناك نوعية الشعور الذى يجمع بين العاشقين . ففى ارتباطهما أحدهما بالآخر هناك شىء برى ، أولى ، بدائى ، وثنى فى علاقتهما . واستجابة كاثرين له تنبع من طبيعتها البرية. والقس يصف العلاقة بين الصبى والصبية على أنها « وثنية » ، وهو نفس ما تصفها به احدى الناقدات المبكرات بقولها :

> ان ذلك الجانب من جين وروتشستر وهما حيوانان فى حالة برية ، ومن كاثرين وهيثكليف ، جانب وثنى بشكل كريه حتى أن أكثر القراء الانجليز فسادا ليجدوه غير مستساغ .
>
> ان العاشقين ، باختصار ، يبدآن حياتهما أبناء للطبيعة .

وهذه العلاقة تتلقى الضربة الأولى من هندلى ، شقيق كاثرين . فهو الذي يبدأ سلسلة الأحداث التي تنتهي بمأساة كل الشخصيات . فإن هبوطه

بهيثكليف على المستوى الاجتماعى يعطى مجرى الأحداث انعطافة جديدة ٠ والغريب أن الأخير لا يؤثر فيه هذا التغير فى مكانته الاجتماعية ٠ بل أنه يتحمله بشجاعة ٠ فهو يحتمل أن يبعد عن جو العائلة ليخالط الخدم ، وأن يحرم من التعليم ، وأن يتحول الى عامل فى المزرعة ، ويظل غير مدرك للمعنى الحقيقى لمكانه الجديد ٠ فطالما ظلت كاثرين مرتبطة به ، تلقنه ما تتعلمه وتلعب أو تعمل معه فى الحقل ، وطالما ظلت الرابطة التى نسجاها معا غير منفصمة ، فانه يستطيع أن يتحمل ظلم المزارع الصغير ، بل انه لا تداخله أية مرارة ، حتى يطرأ تغير آخر ٠

والتغير يهب هذه المرة من جانب آخر ٠ ففى احدى نزهاتهما البرية ، يعثران على بيت آل لنتون ، الذى يوصل الى كاثرين مجموعة جديدة من القيم ٠ فبعد اخضاعها « لخطة اصلاح » تعود كاثرين الى بيتها شخصا آخـــــــر :

فبدلا من متوحشـــــة برية لاترتدى قبعة ، تتواثب فى البيت ، وتندفع لكى تعتصر أنفاسنا ، نزل من على فرس قزم مما يجر مركبة بعجلتين شخص مبجل ، ذات عقصات بنية فى شعرها تتدلى من تحت قبعة من فراء القندس ورداء طويل كانت مضطرة الى أن ترفعه بكلتا يديها حتى يمكنها أن تتبختر فى مشيتها ٠٠

لقد تحولت الفتاة البرية الى سيدة لها كل الصفات الخارجية التى تحدد التغير الذى طرأ على مكانتها الاجتماعية ٠ ومن الآن فصـــاعدا لايمكنها أن تتصالح مع أسلوبها الطبيعى المبكر فى الحياة ، بعد أن فقدت براءتها الطبيعية الأولى ٠ وهو نفس مايحـــدث لهيثكليف فبعد أن يفقد الاتصال بها على قدم المساواة ، فانه يغوص بالتدريج ، وينحط أكثر وأكثر ويصبح منظره كريها من الداخل والخارج ٠ ويؤذى مظهره حساسيتها المكتسبة ، فتجده جاهلا ، قذرا غير قادر على جذب اهتمامها ٠

ومع ذلك ، فحتى عند هذا الحد ، يثور فى روحها صراع بين ماهو طبيعى وماهو مكتسب فيها ٠ فعلى الرغم من أنها ترضخ لما يمليه عليه عقلها حين تقرر أن تقبل لنتون زوجا لها ، الا أنها تشعر فى أعماق قلبها أنها مخطئة ٠ وحين تسألها نيللى دين أين تجد العقبة ، تقول :

« هنا ! هنا ! » أجابت كاثرين ، وهى تدق يدا على جبهتها ، والأخرى على صدرها : « أينما تعيش الروح ٠ اننى مقتنعة ، فى أعماق نفسى وأعماق قلبى ، اننى مخطئة » ٠

أى أن العقل ، حيث تختزن المعلومات المكتسبة ، والقلب ، حيث التلقائية والعفوية قد أصبحا على طرفى نقيض · وكذلك فانها بقولها هذا انما تعيد صياغة الصراع الذى يجرى بين ماهو طبيعى وماهو اجتماعى فى العالم الخارجى بكلمات تعبر عن الصراع داخلها ·

ذلك أن لب الصراع فى شخصيتها ــ كما تعبر عنه نيللى دين ــ هو طموحها الذى « أدى بها الى أن تتخذ شـــخصية مزدوجة دون أن تعنى بالضبط أن تخدع أحداً » ·

ومن الجدير بالذكر أنه حين يسترق هيثكليف السمع وينصت الى مشاورة كاثرين لنيللى دين ، حول خطبة ادجار لنتون لها ، فانه يصل الى اكتمال الوعى الاجتماعى عنده أنه يصبح مدركا لمغزى وضعه الاجتماعى الآن ، مما يحفزه الى أن يهرب ليبحث عن ثروة لسد الثغرة التى تفصله عنها · وهذا يحدد نهاية المرحلة الأولى من تطوره ، ومن تطور الأحداث فى آن واحد ·

وما يشد اهتمامنا حقا حين يعود الى الظهور بعد ثلاث سنوات من هربه ، هو مظهره الجديد · فعلى الرغم من أنه لايحتفظ بأى أثر لانحطاطه القديم ، الا أنه لايزال يحتفظ بالطابع الغجرى فى شخصيته · ويتأكد فى بداية هذه المرحلة التناقض بين مظهره وجوهره ·

والصراع الذى يلى هذا هو صراع اجتماعى فى المقام الأول · ان هدفه الآن هو أن يمتلك البيتين · وهو يتحرك نحو هدفه مدفوعا بالمرارة التى لا حد لها ، وغضبته الخلقية ، فيشعر أن كل ما يأتيه من أعمال عنيفة أشياء لها ما يبررها · فهو يمتلك هندلى فى قبضته ، ويرتب زواجا سريا بينه وبين ايزابيلا شقيقة ادجار لينتون ، وينزل بهيرتون ابن هندلى الى نفس المكانة التى كان يشغلها قبل فراره ، ثم يرتب زواجا ثانيا بين ابنه وبين ابنة كاثرين فى ادجار ، ويصـــل الى تحقيق هدفه فيمتلك البيتين بلا منازع · وليست هناك قوة تستطيع أن تحول دون انتشار شروره ، حين يثور مثل البركان وسط حياة الشخصيات المنعزلة ، ويطلق بينها قوى التدمير المظلمة الكامنة فيه ، فى أصراره على الا « يعانى دون انتقام » ·

وعلى مستوى آخر ، فان عودته الى الظهور تثير فى كاثرين القوى الطبيعية التى غفلت فيها · فهى تحن من جديد الى سحر العلاقة القديم ،

لكنها لا تستطيع أن تغذى في نفسها أى أمل بالتئام الشمل مع هيثكليف ويدفعها احساسها بالعجز الى الهستيرية المحمومة :

« أوه ! لو أنني كنت في سريرى في البيت القديم ؟ » استمرت في حديثها بمرارة ، وهى تعتصر يديها ، « وتلك الريح تتردد في أشجار السرو بجوار النافذة • دعينى أتحسسها — انها تهب مباشرة من البرية — دعينى أتنفسها مرة واحدة ! »

ولعله من الملحوظ أن كاثرين لا تظهر ابدا بعد زواجها وسط اطار الطبيعة ، ولا تحيا في دروبها ، فقد حكم عليها أن تقضى ما تبقى لها من عمر محصورة داخل حدود بيت آل لنتون • ووسط عزلتها المخيفة تواجه نتائج خطيئتها الخلقية • وهيثكليف هو الذى يواجهها بهذا الخطأ • « لقد أحببتني — فبأى حق اذن تركتيني ؟ » ان حدة عاطفته المشبوبة التى يتردد صداها في ايقاع كلماته انما تنبعث من « غضبه الخلقى » فهو يدينها هنا على أساس خلقى • ولايبدو هيثكليف هنا كما لو كان جاهلا بالقيم أو انعدامها في العلاقات الانسانية • ان ادراكه لعدم خلقية زواج المصلحة يتأكد في ضغطه على كلمة « حق » • من الواضح أنه لا يفكر هنا بمعايير الصواب والخطأ المتعارف عليها ولكن بمعايير الخلقيات الطبيعية الأسمى •

وبموت كاثرين ، يكتسب مخطط هيثكليف الانتقامى دفعة جديدة • ان احباطه وعذابه يدفعانه الى أن يبتكر ألوانا جديدة من البشاعة فأقل مايمكن أن يقال عن معاملته لابنه أنها بشعة • ولعله من الطبيعىألا يفخر بهذا الابن • فالاحتقار الذى يكنه لآل لينتون ينعكس على الطفل ، والطفل وليد الكراهية ومع ذلك فهو ذو فائدة ، اذ يستطيع هيثكليف أن يستغله في تنفيذ خطته • ومن خلاله يستطيع أن ينعم بطعم الانتصار والزهو بأن يرى ابنه « سيدا على ممتلكات أعدائى ، يؤجر أبناءهم لكى يحرثوا أرض آبائهم بأجر » • ان معركته الآن مع نسل أعدائه •

ومما لاشك فيه أن إميلى برونتى تختار نفس أسماء الجيل القديم للجيل الجديد • فمن خلال ذلك تشير الى صفات الشخصيات الأساسية والرابطة التى تشدهم الى الجيل القديم • أن لنتون صورة أخرى من ادجار على مستوى أقل ، وكاثى نسخة أخرى من كاثرين • فلقد نقلت ايزابيلا لنتون ضعف السلالة التى انحدرت منها الى لنتون الصغير كما سلمت كاثرين شعلة حيويتها الى كاثى • أما هيرتون فيمثل هيثكليف في

حالة ذله ، رغم انه أقل حيوية منه • لكنه يشبه هيثكليف أيضا فى أنه ذو طبيعة مشبوبة • وقد تحول الى حيوان بليد ،بعد أن نزل الى نفس المكانة التى كان ثكليف يحتلها وهو يعمل عاملا •

وهيثكليف لا يشغله الآن اى شىء مثل هذا ، فهو غارق فى تنفيذ خطته للانتقام ، وقد ركز همه كله فى تأمين المزرعتين لنفسه ، ولو لكى يؤكد ذاته وقدراته • بل ان موت ابنه لا يهز مشاعره • فقد وفى الطفل بأغراضه كأداة لتحقيق هدفه •

ومن الأشياء ذات الدلالة أن العلاقة بين كاثى وهيرتون تبدأ من نفس النقطة التى انتهت عندها علاقة هيثكليف وكاثرين • فان كاثى هى الأخرى تجد هيرتون مضجرا ، غير مهذب ، ولا يمتلك لطائف السلوك التى ورثتها من بيئتها • وهيرتون ، شأنه فى ذلك شأن هيثكليف قبله ، يعتبر صلف كاثى اهانة لكبريائه ، بل أنه يرفض أن يرتقى بنفسه حين تعرض عليه مساعدتها • لكن ، عندما تشعر بحاجتها الى دفء العلاقة الانسانية فانها تنشد صحبته • وينجح الاثنان فى أن يقيما الرابطة القديمة مرة أخرى ، على نفس الأساس ذاته ، لأنهما أساسا من نفس نوعية كاثرين وهيثكليف

وليس من الغريب أن يثير الاثنان ، وهما منكبان على كتاب يطالعان فيه ، الذكريات القديمة فى نفس هيثكليف ، وبذلك يحدثان فيه التغيير الذى يطرأ عليه قبل نهايته • فانه يبدأ يرى فى الاثنين صورة للعاشقين القديمين ، ويشل هذا التشابه حركته • ويصل به هذا الى ادراك نوعية العلاقة الجديدة التى لم تخطر على باله قبل ذلك • ولعل هذا يفسر لماذا يجد هذه العلاقة : « نهاية سخيفة لكل جهوده العنيفة » • بل أنه يرى أيضا ، بكثير من الدهشة ، نفس العلاقة تتكرر ولكن بعد أن رفضت كاثى كل القيم التى كانت وراء مأساة أمها • وفضلاعن ذلك ، فان هذا التغير يتوافق مع الكابوس الذى يحلم به لوكوود ، والذى يبعث فيه ادراكا بمستويات الوجود الأخرى التى غابت عن وعيه أثناء انشغاله بانتقامه • عندئذ تثور صور الطبيعة مرة أخرى فى خياله ، فهو يرى كاثرين الآن « فى كل سحابة، وفى كل شجرة تملأ الهواء فى الليل — والمحها فى كل شىء فى النهار — تحيط بى صورتها من كل جانب • » أنه يعودثانية الى النظام الطبيعى • ويستطيع الآن أن يكون أكثر رقة ، حتى تطفو إنسانيته العذبة فيه من جديد، فيعترف لكاثى بأنه كان أسوأ من وحش فى معاملتها •

ان ما يصل اليه هيرتون وكاثى من علاقة انسانية عميقة تفوق كل المفهومات الاجتماعية قد جعل الحلم القديم يتحقق • فمن خلال معاناة آثار الاخطاء التراجيدية التى ارتكبها الجيل الأسبق ، يصل الاثنان الى استبصار جديد فى طبيعة العلاقات الانسانية الأصيلة التى لا ينبغى أن تقوم على مفهوم المال والمركز الاجتماعى وما الى ذلك ، وانما على التعاطف والفهم • وهنا نجد أن ناقدا مثل روبرت ماكيبين يميل الى الاعتقاد بأن أميلى برونتى « جاهدت عن وعى أن تؤكد انتصار المجتمع فى قصة حب كاثرين الثانية وهيرتون » • والواقع أن الأمر يبدو على عكس ذلك • فقد انتصرت الطبيعة وأكدت قوانينها ، أو بالأحرى فان القانونين المتعارضين ، قد وصلا الى اتحاد فى قصة الجيل الجديد ، اذ ينجح هيرتون وكاثى حيث فشل هيثكليف وكاثرين • انهما قد نجحا فى اقامة علاقة جديدة لا تقوم على مفهومات التملك ، ولكن على العلاقة الانسانية الأصيلة فى مجتمع أكثر طبيعية ، وهذا هو التأثير النهائى الذى تخلفه الرواية علينا بعد قراءتها •

ويؤدى بنا هذا الى القول بأن اميلى برونتى كانت ، فى الواقع ، أول روائية فى القرن التاسع عشر تحقق ذلك التلاحم بين الموضوعية والذاتية ، بين الواقعية والرومانسية ، فى الرواية الانجليزية ، وليست جورج اليوت كما يقول ماريو براتز • ففى مناقشته للجمال الذى أضفته جورج اليوت على ذكريات الطفولة القديمة وعلى الأشياء العادية فى الحياة اليومية يقول براتز :

ان ملاحظة جورج اليوت الواقعية الدقيقة تتحول الى ألفة دافئة ، وبذلك تكرر الانتقال الذى كان قد حدث فى هولندا من واقعية كارافاجيو التى كانت تتسم بالموضوعية ، لدرجة أنها تبدو خالية من المشاعر الانسانية ، الى تلك الواقعية الأخرى الدافئة التى يشوبها الشعر الصامت ، وهى واقعية فيرميز • فقد كان الهولنديون حقا ، كما ذكرنا فى أول الكتاب ، هم أول من أبرزوا شـــاعرية المناظر الطبيعية الكئيبة ، والشعر الذى يعيش فى الأكواخ الفقيرة ، أو فى الوجه غير الجميل •

ان الفضل الذى يسبغه الناقد هنا على جورج اليوت ، يجب أن يكون من نصيب اميلى برونتى ، التى كانت بحق أول روائية تدخل فى الرواية الانجليزية فى القرن التاسع عشر الأسلوب الذى أسميناه بالواقعية الرومانسية • وقد كانت ملكة الخيال عندها دون شك تعمل على مستوى

عال من الرومانسية لكنها مع ذلك لم تفقد ابدا رؤيتها للواقع • وقد كان الفرق بينها وبين جورج اليوت التى تميل الى الواقعية اكثر ، فرقا فى الدرجة وليس فرقا فى النوع •

(ب) طـــاحونة على نهـــر الفـــلوس

تختلف المداخل النقدية الى الروائية الانجليزية جورج اليوت ، ولكن يبدو أنها تتفق على شىء واحد ، الا وهو ان تصميم رواياتها يكشف عن اهتمامها الدائم بالتفاعل بين الحقيقة الداخلية لشخصياتها الرئيسية وبين الظروف التى تحيط بها • فيقول ليزلى ستيفن ، وهو يحلل رؤياها المأساوية « انها دائما تعارض التطلعات النبيلة لروح محبة تؤثر الغير بالظروف الشائعة فى هذا العالم المبتذل » • وتناقش جوان بينت القضايا الخلقية فى طاحونة على نهر الفلوس فتقول ان جورج اليوت تعـرض قصـــص شخصياتها داخل دائرة المجتمع ، وأن الدراما الرئيسية تنبثق من التوتر بين الفرد والمجتمع • وفى محاولة لتحديد مكانة الروائية العظيمة فى تاريخ الرواية الانجليزية تقول اليزابيث درو ان جورج اليوت هى أول كاتبة اجتماعية ، على أساس أنها أرست قواعد العلاقة العضوية الوثيقة بين طبيعة الفرد وطبيعة المجتمع الذى ينمو فيه الفرد •

والحق أن روايات جورج اليوت تحتمل كل هذه التفسيرات بفضل ثراء نسيجها الذى يتألف من تلاحم الجـــانب الخلقى ، بالعـــاطفى ، بالاجتماعى ، والنفسى • ولعلنا نجد مفتاحا لكل هذه الآراء النقدية فى وصف الروائية ذاتها لبطلتها ماجى وهى تجلس بجانب أبيها على فراش مرضـــــه •

> كانت ماجى ، بثوبها البنى ، وقد احمرت عيناها ومشط شعرها الى الخلف ، وهى تنقل نظرها من السرير الذى يرقد عليه أبوها الى الجدران الكئيبة لهذه الغرفة الحـــزينة التى كانت مركز عالمها ، مخلوقة تفيض بحنين مشتاق مشبوب لكل ما كان جميلا ومبهجا • متعطشة الى كل المعرفة ، تجاهد أذنها للوصول الى موسيقى حالمة تلاشت ولا تريد أن تقترب منها ، يحفزها حنين أعمى ، غير واع ، الى شىء يصل بين انطباعاتها الرائعة عن هذه الحياة الغامضة ويعطى روحها احساسها أن لها فيها سكنا •

وليس من الغريب ، عندما يكون هناك ذلك التناقض بين الخارج والداخل ، أن ينشأ عن هذا صدامات مؤلمة •

وتعود الروائية الى نفس النقطة ثانية ، كأنما لتؤكد التصميم الذى تقوم عليه الرواية فتقول :

بالاضافة الى نضـــوجها المبكر غير العادى ، جمعت تجربة الصراع والكفاح المبكرة بين الحافز الداخلى والحقيقة الخارجية ، وهو قدر كل طبيعة خيالية مشبوبة العواطف •

وهكذا يتأكد التناقض بين الذات وبين العالم الموضوعى ، ويتكشف تصميم الرواية • فعالم ماجى الداخلى الثرى يعارض البيئة الغليظة التى قدر لها أن تجد نفسها جزءا منها •

ان الصياغة التى تكتب بها الروائية عن حياة ماجى الذاتية تفرض علينا أن نعقد مقارنة بينها وبين الأقوال النقدية عن فن جورج اليوت • ان س • د • نيل يرى أن « اتجاهها الى كل ما هو شائع وعادى ومألوف هو أحد ملامح رواياتها التى يفيض عليها ضوء بارد جاف بلا غلاف جوى مثل القمر » • وقد نتفق مع الجزء الأول من هذا القول • ولكن من المؤكد اننا لا نجد أثرا للضوء البارد الجاف فى أسلوب جورج اليوت وهى تستكشف أثر المحنة التى تمر بها ماجى ، حين يفلس أبوها ويقعده المرض، على نفسها الجياشة • فعلى العكس من ذلك نجد أن استكشاف طبيعة ماجى وحركة روحها يغمره ضوء ثرى ، متعدد الألوان ، دافىء ، غنى بالايحاءات • وكذلك يرى جوردون هايت أن واقعية جورج اليوت الصلبة تتضح فى تصويرها لآل دودسون وصدق تصوير الأماكن ، والمناظر الريفية والناس والحيوانات المنزلية • ولكن لاشك أن ذلك يرجع الى أن تصويرها لآل دودسون يتم بشكل درامى ، ثم لأننا لا نراهم من الداخل ، بل نرى دائما سلوكهم الذى ينم عن طبيعة تكوينهم المادية ، الضحلة ، التى لا تقدر على التعاطف مع الآخرين • غير أن تصوير الحالات العاطفية الروحية والعاطفية التى تمر بها ماجى ، وتصوير طبيعتها الحالمة ، الخيالية ، العـــاطفية ، بكل ما فيها من تعطش لكل ما هو رائع فى الحياة ، هذا التصوير يغشاه دفء عاطفى شديد •

ان التناقض بين هذين العالمين ، وهذين الأسلوبين فى التعبير ، لا يجعل من **الطاحونة** « عملا طبيعيا جادا » ، كما تقول جوان بنيت لا ولايمكن أن نتفق مع ناقد آخر يركز على التنـــاول الواقعى فى الرواية لطفولة

ماجى · أن ناقدا كبيرا مثل ف · ر · **ليفيز** يتحدى هذا التفسير الأخير حين يلاحظ أن أبرز مايميز **طاحونة على نهر الفلوس** هو ما نلمسه فى تصوير الذكريات الذاتية « أنها تلك النغمة العاطفية » · ثم أنه يلمس فى الروائية التى تصدر عن ثقافة واسعة فيما تكتب « نفس الخاصة العاطفية فى الكثير من رواياتها » ·

والحقيقة أن **الطاحونة** ليست من نوع رواية ديفو **مول فلاندرز** حيث اهتمامات الشخصية الرئيسية تنحصـــر طول الوقت فى الأشياء وقيمتها المادية · ولا هى من نوع رواية ديلدنج **جوزيف اندروز** حيث نصطدم طول الوقت بحقائق الحياة الاجتماعية الصلبة · كما أنها تغزو أرضا جديدة ، لم تكن واقعية رواية **جين أوستن ايما** تستطيع أن تغامر بالدخول فيها · ان الاهتمام بعالم ماجى الداخلى هو الذى يخفف عن الطـــاحونة عبء « الواقعية الصلبة » · واستكشاف حساسية ماجى المرهفة ، وهى تئن تحت وطأة أحزانها وآلامها وحنينها ، وأحـــلامها هو ما يثير خيالنا ومشاعرنا ، ويجعلنا كما شاءت لنا جورج اليوت فى قولها : « أكثر قدرة على أن نتخيل وان **نشعر** » بآلام روح عظيمة لا حدود لها ، استطاعت أن تمس مارسيل بروست حين قرأ الرواية ، حتى دمعت عيناه ·

وهذا هو الذى يجعل ناقدا آخر ، وهو **مورثون برمان** يقول عن جورج اليوت :

> ان اهتماماتها الاجتماعية والنفسية تضـــعها مع ذلك الجيل الثانى من الرومانسيين الذى يمكن أن نسميه بالواقعيين ·· أن المرء لا يحتاج أن يذهب الى أبعد من الفصل الأول فى **طاحونة على نهر الفلوس** بحثا عن اثبات وعن نظرية ·

فوضعه لجورج اليوت فى « ذلك الجيل الثانى من الرومانسيين الذى يمكن أن نسميه بالواقعيين » ، يحمل مغزى كبيرا ، كما أنه يتضمن ، على الرغم من ثقته بواقعيتها ، احتمالات تأثير الرومانسية على حســـاسيتها الفنية · ولا يستطيع المرء أن يضيف كثيرا الى مقال ماريو براتز عن جورج اليوت ، خصوصا فى اختباره للعلاقة بينها وبين الشاعر ويردزورث · ولكن هذه العلاقة لا تبدو محدودة فقط باهتمام الاثنين بالناس المتواضعين المغمورين · لا ، ولا هى مقصورة على تصورهما المتطابق للواجب على أن يصل الفن بالبشرية الى حالة انسجام مع الكون · فلعله يكمن أيضا فى « الحدس الصوفى الثاقب » الذى يتبينه جراهام فى أبيات وردزورث :

أن ترى العالم فى حبة رمل
والســــماء فى زهرة برية
أن تمسك باللانهائية فى راحة يدك
والأبدية فى ساعة ٠

ويتضح هذا تماما اذا قارنا بين أبيات وردزورث وبين الســـطور التالية من الطاحونة تقول جورج اليوت عن ضيق ظروف ماجى الجائرة ، وكيف أثرت فيها :

ان المعاناة ، سواء كانت معاناة الشهيد أو معاناة الضحية ، التى يختص بها كل تطور تاريخى للبشرية يتمثل بهذا الشكل فى كل بلدة وبجوار مئات المدافىء المغمورة ، ولسنا بحاجة الى أن نخشى من مقارنة الأشياء الصغيرة بالعظيمة ٠ أليس العلم يخبرنا أن أنبل محاولاته هى محاولة الوصول الى التثبت من وحدة تجمع بين أضأل الأشياء وأعظمها ٠ وفى العلوم الطبيعية ، كما فهمت ، ليس هناك ماهو حقير بالنسبة للعقل الذى يمتلك رؤيا كبيرة لعلاقات الأشياء . وبالنسبة للعقل الذى يوحى اليه كل شىء كما هائلا من الحالات ٠ ومن المؤكد أن نفس الشىء يصدق على ملاحظة الحياة الانسانية ٠

اننا نجد هنا نفس التعبير عن تصور وردزورث الصوفى بلغة الحديث٠ وهو يكمن أيضا فى اختيارها لشخصياتها ، وأحداثها ، ومواقفها ، كما تكمن خلف معتقداتها الفنية والخلقية ٠ والطاحونة تصيغ نفس الحدس الصوفى بصيغة الفن الحنانى ٠ ولو لكى توسع من مدى فهم القارىء وتعمق احساسه وتعاطفه مع الآخرين ٠

وهذا يؤدى بنا الى استنتاج أن الاهتمام بدراسة الأشياء دراسة أمينة ، بكل ما هو عادى ومألوف فى الحياة اليومية لا يشكل بالضرورة الواقعية فى الفن ٠ فان الاهتمام بحياة الفلاحين فى المزارع والغابات ، وبالناس العاديين والبسطاء ، يميز لوحات جان فرانسوا مييه وأونوريه دمييه ، مثلما تميز لوحات جوستاف كوبيه الواقعية ٠ وكان الاتجاه نحو الطبيعة صفة تجمع بين وردزورث وبين كونستابل ورســــامى الطبيعة الباربيزون » ٠ ان الفرق الرئيسى بين الممارسة الرومانسية والممارسة الواقعية هو غيبة النغمة الغنائية ، والمثالية فى الفن الواقعى ٠ وروايات جورج اليوت لا تخلو من الغنائية والمثالية ٠

وبادىء ذى بدء ، ان ماجى ليست فتاة عادية ، وليس هناك شىء مألوف فيها • فهى تجمع بين حساسية الفنان وعقل المفكر • وهى شديدة الابتهاج بالحياة ، تحركها عواطف مشبوبة عميقة ، وطبيعة ثرية ، كما تتمتع بمظهر غجرى يضعها فى عداد كاثرين ايرنشو فى **مرتفعات وذرنج** وشخصية **يوسستيسيا فاى** فى رواية **عودة المواطن** لتوماس هاردى •• وليس من الغريب أن يدفعها لونها الأسمر ، وخصـــــلات شعرها الكثيفة الفاحمة ، وعيناها السوداوان المتألقتان الى أن تهرب الى قبيلة الغجر لكى تتولى عليهم ملكة • ان انطلاق خيالها الجموح ، وعفوية عواطفها ، وعطشها الذى لا يرتوى الى الحب تربطها بالطبيعة ، والرواية تصف عطش روحها وجوع عواطفها بأنه « ذلك العطش الذى ترغمنا به الطبيعة على الخضوع للطوق لكى نغير وجه العالم » • وهذه الصلة المباشرة بينها وبين الطبيعة تتأكد منذ البداية • فهى دائمة التجوال بجوار النهر مثل مخلوق برى • وفى « تلك الفتاة المتمردة » تسيطر نزعات القلب الطبيعية على ما يمليه العقل • انها طفلة أخرى من أطفال الطبيعة ، متمردة رومانسية أخرى ، دائمة الصراع مع العرف المتفق عليه ، ولذلك كانت ، شأنها فى ذلك شأن كل المتمردين الرومانسيين فى الرواية الانجليزية ، محكوما عليها بالهلاك •

لكن هلاكها ليس نتيجة مباشرة لشخصيتها فان جورج اليوت تضيف الى قول نوفاليس بأن « **الشخصية هى المصير** » ، قولها ، « **ولكنها ليست كل مصيرنا** » • ولذلك فانها تصورت العوامل والقوى التى تسبب المعاناة وتنتهى بالكوارث على أنها الشخصية من جانب والظروف التى تحيط بها فى مجتمع مغلق ضيق الأفق • وهكذا فان مصير ماجى هو مسئولية مشتركة بين طبيعتها وبين ظروف حياتها •

وبدخول المجتمع كقوة ضدية ، فان طفلة الطبيعة يقابلها فى الجانب الآخر أطفال المجتمع المهذبون •• والتناقض بين ماجى وبين ابنة خالتها لوسى هو « الفرق بين الجرو الخشن الأسمر ، والكثيف الشعر وبين القطة البيضاء » كل ما هو برى يقف على نقيض ماهو اليف ، الرومانسى ضد المألوف ، أو القلب ضد العقل •

ان توم ، أخا ماجى ، يجمع فى ذاته كل القيم والمعايير التى يتعامل بها المجتمع الذى تعيش فيه ماجى • ولذلك « كان ذا عينين بلا شاعرية ، ولا يحتمل أن يظللهما ضباب المشاعر والخيال » • وانعدام الخيال عنده

هو الذى يحول بينه وبين تفهم يقظة أخته الروحية واحتياجاتها العاطفية • فهو شخص عملى ، محترم ، متعقل ، معتدل ، يؤمن بالعدل مهما كان العدل قاسيا أحيانا • وليس هناك فى حياته مجال للعواطف الرقيقة • والعالم الذى يعيش فيه هو عالم العمل لا عالم الخيال • انه نقيض ماجى فى أنه « لم يكن هناك فى طبيعته أى تمرد وحشى أو عدم اكتراث » •

واذا كان توم يمثل الدائرة العائلية ، فان آل دودســـون يمثلون الدائرة الاجتماعية الأوسع التى تحارب ماجى فيها معركتها • فقد كانت جورج اليوت تدرك أن الحياة الصناعية والتجارية فى عصرها ، كما تتمثل فى آل دودسون ، كانت تقوم على تأكيد المتطلبات المادية ، وأن هذا كان يؤدى بالتالى الى انعدام التعاطف مع الآخرين ، أو الافتقار الى « الحب الايجابى للغير » • وهكذا يبدو آل دودسون فى الطاحونة • فعلى الرغم من كل أمانتهم ودقتهم فى أداء العمل ، وعلى الرغم من كل ما يدين المجتمع لهم به ، الا أنهم ضـــيقو الأفق ، أنانيون ، بخلاء ، غير قادرين على التعاطف • أنهم يمثلون أولئك الناس الذين تمنعهم غلظة حسهم وسوقيتهم واهتمامهم بذاتهم ، وافتقارهم الى الخيال ، من الاحساس بالآخرين • وهم لذلك « أغبياء خلقيا » •

ومع ذلك فان عالم ماجى ليس فى النهاية كئيبا الى هذا الحد • فمما يلطف من حدة ذلك الجو عذوبة انسانية فيليب ويكم ، أو حتى بوب جيكين البائع الجوال • ان فيليب انسان حسـاس مهذب • وعذوبة انسانيته وتفوقه الخلقى يتضحان فى موقفه من توم حين يجرح قدمه جرحا بليغا يهدده بعاهة كتلك التى يعانى منها فيليب نفسه ، وهو الانسان الأحدب أنه عندئذ يتعاطف مع توم حتى انه :

> شعر أنهما لم يعودا فى حالة نفور ، لكنهما كانا مشدودين الى تيار يجمع بينهما فيه الألم والحرمان الحزين • ولميتركز خياله على ماهو خارجى بل صور له بشكل حى حالة توم الشعوريه الممكنة •

وبوب جيكين يشاطره نفس رقة الشعور • وطيبة نفسه تتضح حين يقدم الى توم ، بعد افلاس أبيه ، الجنيهات التسعة التى يملكها • وهو فى هذا نقيض آل دودسون الذين يرفضون مساعدة شقيقتهم وولديها حين تنزل الكارثة على رأس الأب كالصاعقة ورهفة مشاعره تتضح أيضا حين يأوى ماجى بعد أن يتنكر لها أخوها وأهلها والمجتمع بأسره اثر هروبها مع خطيب ابنة خالتها وعودتها تائبة لتكفر عن ذنبها •

مثل هذه الشخصيات التى تفيض بالحس الانسانى العذب ، والروح الانسانية المرهفة تمثل النقيض لآل دودسون ومجتمع ســانت أوج على الاطلاق • ووظيفتها هى أن تلقى الضـــوء على الأخطاء الخلقية فى آل دودسون ، وأن تبرز التناقض بين موقفين متناقضين : الرومانسى والمغرق فى المادية •

وهذا التناقض يترك بصمنه على نسق الصراع بين ماجى وبين أخيها وآل دودسون والمجتمع بأسره ، بل وعلى محاولاتها تاكيد ذاتها مرة ، وانكار ذاتها مرة أخرى •

رجورج اليوت تبذر بذرة الشقاق بين ماجى وبيئتها منذ أول الرواية• فبعد انتظار ماجى عودة أخيها بشغف لكى يقضى مع عائلته أجــازة الصيف ، ذلك الانتظار الذى يلهب خيالها ويحرك كل حبها الرقيق لأخيها فان كل توقعاتها المبهجة تنهار فى مشهد بالغ العاطفية والتأثير • ان اللحظة التى يجب أن تخبره فيها أن الأرانب الصغيرة التى تركها فى رعايتها قد ماتت ، تشهد تصاعد الدم الى رأسه :

قال توم بقسوة : « انك فتاة شقية ، وأنا آسف أن أشتريت لك السنارة أنا لا أحبك » •

شهقت ماجى : « أوه ، توم ، ان هذا قول قاس جدا لو أنك ســيت شيئا لغفرت لك ـ ولم أكن لأهتم بما فعلت ـ لغفرت لك وأحببتك »

ان كلمات ماجى المشحونة بالعاطفة تصطدم باحساس توم البارد المحسوب بالعدل حتى فى القسوة • والنغمة التى تتردد هنا تظل تلح على المشاهد مشهدا أثر آخر ، مع تنويعات عديدة • ان عدم اكتراثه بتوسلاتها المســتمرة وازدرائه الحكايات الخيالية التى تنســجها حول العنكبوت والضفدعة وكل أشكال الحياة الحية ، يبرزان الفرق بين حساباته العقلية الباردة وبين تلقائيتها • وهذا التناقض يميز طبيعة العلاقة بين الأخ وأخته، والنسق الذى تجرى عليه ، كما أنه يكمن خلف موقف آل دودسون من ماجى ، التى نجدها دائما موضع توبيخهم واستهجانهم لأنها ليست مثلهم شكلا أو سلوكا ، أو لأنها كما تقول خالتها مسز بوليت : « أنها أشـــبه بالغجرية الآن عن ذى قبل » • ان واقعيتهم المبتذلة يسىء اليها مظهرها وميولها الرومانسية •

والصدام بين الطرفين ، بين ما هو انسانى وما هو تجارى ، أبرز ما يكون حين تقع الكارثة ويفلس مستر تليفر ويقع فريسة المرض • ان توم يميل الى ادانة أبيه على أساس من مفهومات الطبقة الوسطى عن « الفشل » ، و « العار » و « الاحترام » • وهو فوق هذا يصدر حكمه على أبيه بدافع من احساسه الانانى بالخسارة التى يتعرض لها هو شخصيا حيث أنه لن يتمكن من « أن يغدو شخصا مهما فى العالم بحصانه وكلابه والسرج » وأنه سيغوص « الى حال العمال الفقراء » • فى حين أن انشغال ماجى بحال أبيها ، ودفء مشاعرها السخية ، ويميزانها عن كل الآخرين، ان نواح أمها على « الأشياء » التى ستباع بالمزاد ، فى وقت تتعرض فيه قيمة انسانية أنبل للهلاك ، يثير غضبها • ويصل غضبها الى حد التوهج عندما يظهر آل دودسون عدم قدرتهم على التعاطف والاحسان فى ظل هذه الظروف القاسية :

انفجرت قائلة : « لماذا جئتم ، اذن تتكلمون وتتدخلون فى حياتنا وتوبخوننا اذا لم تكونوا تنوون أن تفعلوا شيئا لتساعدوا أمى — أختكم نفسها — اذا لم يكن لديكم الشعور بالتعاطف معها وهى فى محنة ، ولا تريدون أن تتنازلوا عن أى شىء رغم أنكم لن تخسروه ، لكى تنقذوها من الألم ؟ ••• » •

ان ادانتها لهم تحمل معانى كثيرة • ففى كلماتها تتعارض «المشاعر» مع « الأشياء » • وتتأكد القيم الانسانية فى مواجهة القيم التجارية التى يدين بها آل دودسون ، وهم الطبقة البرجوازية الصـــغيرة التى تعمل بالتجارة والربا • ان عالمهم الكئيب الذى يقوم على جمع المال وحب التملك يتكشـــف عن لا انسانيته أمام احســـاس ماجى الأرقى بالحب والفهم والتعاطف ، التى تسقط خلفياتها الانسانية الكثير من الضوء على خستهم وخسة العالم الذى ينتمون اليه •

واذا كان شعور ماجى بهذا التناقض يميز علاقتها بالآخرين ، فهناك صفة أخرى تميز علاقتها بنفسها • وجورج اليوت تؤكد هذه العـــلاقة الأخيرة فى قولها :

كانت ماجى تندفع الى أفعالها بدافع عاطفى مشبوب ، ثم كانت ترى لا مجرد نتائجها فحسب ولكن ما اذا كان من الممكن أن يحدث لو أنها لم تفعل ذلك بكل التفاصيل والملابسات التى ينسجها خيال نشيط •

وهذه الصفة المميزة هى التى تجعلها تتأرجح بين حنينها العارم الى حياة أكثر امتلاء وبين الرغبة فى انكار ذاتها ٠

فحين يواجهها عالم الاهتمامات المادية الذى لا ينطوى على أى قدر من الحب ، وحيث لا تجد مجالا لممارسة عواطفها المتأججة الحبيسة ، تروح تبحث عن ملاذ فى انكار الذات ٠ وحين يتملكها فوران مشاعرها المكبوتة ، تستدير الى فيليب ويكم ، وهو ابن الد أعداء أبيها الذى كان سببا فى خرابه ، وانما لكى تمر بالصراع بين ولائها لنفسها وولائها لأبيها والآخرين ٠ وعندما لا يطفىء توم شعلة العلاقة بينهما ، تثور فى نفسها معركة بين الخضوع وبين التمرد :

> شعرت أنه لم يكن من المجدى أن تحاول فعل أى شىء سوى الخضوع ٠ فقد كان توم يقبض على ضميرها قبضة رهيبة ، وعلى أعمق ماتخشاه ٠ تلوت تحت صحة الصورة التى رسمها لطبيعة سلوكها ، ومع ذلك تمردت روحها كلها على هذا التصوير كشىء غير منصف، من واقع عدم اكتماله ٠

وانكارها لفيليب يؤكد نفسه مرة ثانية عندما تحاول أن تتحاشى اقامة أية علاقة مع ستيفن جست ، خطيب لوسى ابنة خالتها ٠ فهى مرة مدفوعة بالرغبة فى أن تتبع شعورها القوى ، ومرة مدفوعة بالرغبة فى أن تطيع ما يمليه عليها احساسها بالواجب ٠ لكنها عندما تخرج معه للنزهة فى قارب وهما وحدهما ، تتلاشى ذكرى الماضى ، وتختفى قبضتها على ضميرها ٠ ان المد الذى يجعلهما غير قادرين على العودة الى بلدتهما، يغرق احساسها بالواجب ٠ لكن الصراع يؤكد نفسه هنا ، ويعبر عنه صراع الارادات بين ماجى وستيفن ٠ ان ستيفن يدافع عن حبهما لأحدهما الآخر على أساس « القانون الطبيعى » الذى يتغلب على كل شىء ، لكنها تتشبث « بالقانون الاجتماعى » ، فتقول : « لو أن الماضى لم يلزمنا ، فأين يقع الواجب ؟ لن يكون لنا قانون اذن سوى الميول التى تفرضها علينا اللحظة » ٠ وهكذا تختار أن تعود الى النظام الذى خرجت عليه ، ويتغلب انكار الذات فى النهاية ٠ لكن صراعها الأخير مع ثورة الطبيعة والنهر ، حين تحاول أن تنقذ توم عندما يفيض النهر ، يلقى بها فى آخر الأمر بين أحضان أخيها فى لحظة الموت ٠

وفى هذا تقول **باربارا هاردى** فى تحليلها لهذه النهايه :

اننى لا أرى الرواية مقسمة الى « واقعية » وخيال جامح ·· اننا نستطيع أن نرى كيف تدمر النهاية قوة تحليل الاختيار الخلقى ، ونستطيع أن نرى أسبابا شخصية (خاصة بالكاتبة ذاتها) خلف هذا التحول الى هذا الخيال الصارخ ·

وهى تعتبر النهاية مقحمة بشكل دبرته الكاتبة · ولكن من المؤكد أن هذه النهاية قد مهدت لها الكاتبة فى اشاراتها الى فيضانات النهر السابقة، والى نذر الموت غرقا ، والى تاريخ القديس أوج · ومسألة ما اذا كانت هذه الأمثلة ذات وظيفة عضوية أم لا أمر يطول شرحه · لكن ما يهمنا هنا هو أن جورج اليوت تلجأ الى وسيلة غنائية شاعرية لكى تحل العقدة . وهذه الغنائية الشاعرية تتفق مع النغمة السائدة فى رواية هى بالفعل مقسمة بين الواقعية والرومانسية لا فى نهايتها فحسب ، ولكن عبر الرواية كلها · فمن المؤكد أن الطبيعة اها فى هذه الرواية مكان ووظيفة تؤديها فى الرواية ، على الأقل من خلال ماجى التى تمثل قوة طبيعية · بل ان الفيضان يصل فى منتصف ليل ، فى وقت تكون ماجى فيه فى أمس الحاجة الى أن تغرق احزانها بعد أن لفظها الجميع بما فيهم أخوها · ان عظمة المشهد ، وعظمة الصراع مع الطبيعة الثائرة ، تبين لنا خيالا خلاقا يعمل على مدى شاسع لكى يلتحم جيشان عواطف ماجى مع جيشان مشابه فى روحها · وهكذا تتطابق القوى الطبيعية التى تعمل بداخل ماجى مع القوى الطبيعة وعناصرها · ان البطلة ، التى تشمخ برأسها فوق الجميع وفوق كل شىء حولها ، تجد فى عظمة جيشان عناصـــر الطبيعة ندا لعظمة التى تعمل فى عالم الطبيعة الخارجى ·

وعلى الرغم من هذا فليس هناك سبب يدعونا الى أن نتقبل هذه النهاية · فالحقيقة اننا لانستطيع أن نتقبلها · والسبب فى هذا لا يكمن فى أى خيال صارخ تلصقه الكاتبة الصاقا فى نهاية الرواية · فالأحرى أن نلتمس السبب فى الرسالة الاجتماعية التى تعبر عنها الرواية فى كلمات القس لماجى :

« ··· ان كل شىء يبدو فى الحاضر كما لو كان ينحو نحو تحلل الروابط ، ونحو احلال الاختيار المتمرد محل التشبث بالالتزام الذى يضرب بجذوره فى الماضى ··· »

ان هذا الخوف من تحلل روابط الماضى هو الذى دعا جورج اليوت الى أن تهرب من صلب القضية ، ومن محاولة أن تنشب فى خيال القارىء

ذلك طرف السكين الحاد الذى كانت الرواية تشــحذه من بدايتها الى نهايتها ‥ هو نفس خوف المجتمع من « وصمة وجود ماجى بينهم ، وهو أمر بالغ الخطورة على البنات هناك » · وخلف هذا الخوف تكمن « تلك الغريزة المرهفة التى يمتلكها الرأى العام من أجل الحفاظ على المجتمع » · وهو خوف يرتبط ارتباطا وثيقا بذلك الخوف الآخر ، وهو خوف سياسى فى أساسه ، من « الرجال الذين كانوا يشغلون أنفسهم بالأمور السياسية »، والذين « كان ينظر اليهم بشىء من الشك ، على أنهم شخصيات خطرة » · ان خوف جورج اليوت من نتائج أى انفجار عنيف ، مما قد يؤدى بالاحاطة بروابط الماضى ، هى ما تعالجه الرواية فى الواقع ·

وخلف نهاية ماجى المأساوية يكمن ذلك الموقف الذى يصفه **ريموند ويليامز** فى دراسته لرواية **مارى بارتون** بأنه « الخوف من العنف الذى كان سائدا بين الطبقات العليا والمتوسطة فى ذلك الوقت ، والذى كان يتغلغل ، كعامل متحكم ، حتى فى تعاطف مسز جاسكل الخيالى · » وهو ينظر نفس النظــرة الى رواية **فيلكس هولت** لجورج اليوت حين يرى فى الرواية معالجة درامية للخوف من التورط فى العنف · ولاشــك أن هذا الخوف كان مطمورا فى ضمير القرن التاسع عشر » ، الخوف من قفزة فى الظلام · وماجى تقفز قفزتين من هذا النوع ، مرة حين تهرب الى الغجر ، ومرة أخرى حين تهرب مع ستيفن جست · وتقول الرواية عن تلك المرة الأخيرة : « كانت القفزة قد حدثت » · ان ما يحدد موقف جورج اليوت من ماجى فى الواقع هو خوفها من المتمرد الرومانسى ·

(ج) تس ســليلة آل دربرفيل

فى مذكرات توماس هاردى وخطــاباته ومقالاته توجد ملاحظات متناثرة عن فن الرواية لو جمعت معا لكونت نظاما متماسكا ‥ فى هذه المذكرات يقطع هاردى صلته بالممارسات الفنية التى سبقته ، ويختط اتجاها جديدا · وبعبارة أخرى ، فانه يضع فى هذه المذكرات صياغة لما يمكن أن نسميه نظرية فى الرواية يؤكد فيها على العنصر الذاتى فى العملية الابداعية الفنية ·

فى هذه المذكرات يرى هاردى أن عمل نسخة آلية طبق الأصل من الواقع ، أو نسخة تقوم على ملاحظة الحقائق المادية فقط ليس من الفن فى شىء فالفن ، كما يقول ، يكمن فى جعــل أوجه النقص فى الطبيعة

« أساسا لجمال لم يدرك حتى الآن ، من خلال انارتها بالضوء الذى لم يوجد قط ، على سطحها ، لكنه يرى كامنا فيها من خلال عين الروح » ؛ ولعله يعنى بهذا أن الفنان ينبغى عليه أن يبحث عن الواقع الأعمق خلف المظهر المجرد • وهو فى نفس الوقت يوحى بأن الجمال فى الفن ينبع من نوعية عقل الكاتب وبحثه عن الحقيقة بواسطة الخيال • فجمال منظر ما لا يكمن فى المنظر فى حد ذاته ، ولكن فى عقل المدرك ، أو كما يقول : « ان الجمال الذى يضفيه الكاتب على الموضوع ليس « جمال المظهر » بل ، جمال تداعى المعنى ؟ • ومن هنا كانت قدرة الفنان على أن يرى الجمال فى القبح ، ولهذا تصبح الواقعية لديه ، عادة تصوير الواقع « الذى يتحقق من خلال النفاذ فى قلب الشىء » ومن خلال اعمال الخيال •

هذا الاصرار على ملاحقة الفنان الخيالية للحقيقة ، ونظريته الذاتية التى تميزه يؤدى بهاردى الى تأكيد عنصر الاختيار كقاعدة فنية • فالفنان كما يقول : « يراقب ذلك النموذج من بين أشياء عامة الذى تحركه خاصيته نحو ملاحظته ، ويصف ذلك وحده » • وفى ملاحظة أخرى يقول ان الفن يكمن فى ابراز « الملامح التى توضح أسلوب الكاتب الخاص به فى النظر الى الأشياء » • ولذلك يرى أن المدرسة الانطباعية ملائمة لطبيعته ، ويتفق مع المبدأ القائل بأن « ما يصل اليك من منظر ماهو الملمح الذى تمسك به ، أو ، بعبارة أخرى ، ما يروق لعينك وقلبك على الأخص وسط كثير من الأشياء لا تروق لك بهذا الشكل ، والتى تغفل بالتالى تسجيله » •

نظرية هاردى فى الفن ، اذن ، تؤكد على عناصر معينة نجد المعادل لها فى النظريات التى سادت فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، فهو يقر بأن غاية الفن توصيل احساس بالواقع • وينبغى على الكاتب للوصول الى تحقيق هذه الغاية أن ينقب عن حقائق الحياة • وهذه الحقائق لا توجد فى التفصيلات السطحية للتجربة ، ولكن يمكن الوصول اليها فقط من خلال حرية خيال الفنان • وعند التوسع فى تصويرها ينبغى على الكاتب أن يختار ، أو ، بعبارة أخرى ، أن يؤكد فقط العنصر الأكثر سيادة فى التجربة ، أو ذلك الجانب من التجربة الذى يروق لخاصيته العقلية ، وبالتالى أن يستبعد السمات التى ليس لها صلة بموضوعه أو فكرته ، انه باختصار يؤكد العنصر الذاتى المتفرد فى التجربة الفنية •

ولهذا فليس من الغريب أن يتهم الطبيعية فى الفن بأنها تفتقر الى الاختيار والخيال • ففى مقاله « علم الرواية » يسلم للطبيعيين بأن هناك

بعض العـــلم الذى يكمن فى الفن · وهو لا يعنى بذلك اللغة العلميـة الاصطلاحية السائدة فى عصره ، ولكن التفاعل بين الطبيعة البشـــرية والظروف المحيطة وهنا ، كما يقول ، تنتهى العلاقة بين الرواية الخيالية وبين العلم فلما كانت الرواية فنا وليست علما ، فلاينبغى لها أن تتطابق مع عمليات الملاحظة العلمية وجدولة الافعال ، ولا أن تكون نسخة طبق الأصل من الواقع · ولابد للفنان أن يكون انتقائيا حتى يكون « أكثر صدقا من الحقيقة » ولذلك كان اتهامه الطبيعية بأنها « زيف مقطـــر من ثمار الملاحظة الشديدة الدقة » ·

وفى خطاب الى صديق له يعبر هاردى عن استيائه من تركيز الطبيعيين على حقائق الحياة المادية الذى يعميهم عن الحقائق الروحية ، فيقول :

تخطئين فى افتراضك أننى معجب بزولا · فهذا بالتحديد مالا أفعله · اننى أرى أنه ليس فنانا وماديا للغاية · وأشعر بأنه لاينبغى تناول الجانب الحيوانى من الطبيعة البشرية مطلقا الا بصـــفته مغايرا لجانبها الروحى ·

وليس هذا القول الا اعادة صياغة لرأيه بأن عين الفنان الطبيعى انما تلتقط كل ماهو سطحى وخارجى ، وليس « الحقيقة الحقيقية » وهو نفس الرأى الذى دونه فى مذكراته فى قوله أن الفنان يلاحق بخياله الحقائق الروحية · وهو رأى يتفق مع ما كان سائدا فى عصره من التأكيد على ذاتية الفن ·

وقد توحى هذه النظرية بأن هاردى كان أكثر ميلا الى الرومانسية ، خاصة حين نقرأ ما دونه فى احدى مذكراته من أن :

الرومانسية سوف تبقى فى الطبيعة البشـــرية طالما وجدت الطبيعة البشرية ذاتها · لكن النقطة الأساسية (فى الأدب الخيالى) هو أن نتبنى ذلك الشـــكل من الرومانسـية الذى يتفق مع مزاج العصر ·

وقد كان مزاج العصر لا يتفق مع واقعية شانفليرى المهلهلة ولا مع طبيعية زولا · كان مزاجا أميل الى واقعية فلوبير الخيالية ، ومع حرص فلوبير على تطوير الحكاية القصصية ليصل بالرواية الى مستوى الفن من خلال استخدام الكلمة الدقيق الذى يعبر عن أدق المعانى ومن خلال البناء الفنى المحكم الذى يعبر عن رؤيا الفنان · ولعل الواقعية الخيالية

كانت تعنى فى المقام الأول استخدام التفاصيل الدقيقة من الحياة التى تشع دلالة وتبرز الرؤيا التى يحاول الكاتب نقلها الى القارىء ٠ ومن اللافت للنظر أن ما يقوله فلوبير من انه ليس هناك موضوع جميل وموضوع قبيح ، بل ان الجمال ينبع من رؤيا الفنان وما يضفيه على مادته من خيال وتأمل ، ينعكس فيما يقوله هاردى فى هذا الصدد ٠ هذه الصلة بين فلوبير وهاردى هى التى دعت ناقدا متزمتا أن يعقد صلة ، فى مقال ظهر فى عام ١٨٧٨ ، بين رواية هاردى وعودة المواطن وبين مدام بوفارى بقوله عن يوستيسيا فاى ومدام بوفارى :

لكن المرء لايمكنه الا أن يرى أن الشخصين اللذين نتكلم عنهما « يوستيسيا ووايلديف) لايعرفان سوى قانون ارضـــاء عاطفتهما المشبوبة ، على الرغم من أن هذا لا يصل الى حد وضع الكتاب ضمن الكتب الممنوعة فى البيوت المحترمة ٠ ومن الواضح فى نفس الوقت أن يوستيسيا فاى تنتمى أساسا الى الرتبة التى تقف مدام بوفارى نمطا لها ، ومن المستحيل ألا نأسف أن السيد هاردى قد أهدر طاقاته من أجل اعطاء ما هو فى نهاية الأمر رؤية ناقصة ومضللة لحد ما لها ، حيث أن هذا نمط لن يســـمح الرأى الانجليزى العام لكاتب روائى أن يصوره تصويرا كاملا ٠

واذا كانت الواقعية الخيالية تعنى فى نهاية الأمر الجمع بين الواقع والخيال ، فان هذا الأسلوب الفنى يتكافأ مع الموضوع الذى يصور الصراع بين النزعات الانسانية الطبيعية وبين المتطلبات الاجتماعية ٠ هذا الصراع يأخذ شكلا حادا بعد أن يعتدى اليك دربرفيل على تس ٠ ففكرة الرواية الأساسية تقوم على احتجاج ضد الصدع الذى « كان سيفصل شخصية بطلتنا فيما بعد عن ذاتها السابقة » ، ضد « مزق العرف » ، أو « الأشباح الأخلاقية المخيفة » التى تحاول تنظيم دوافع الفرد الطبيعية ٠ هذه المزق والأشباح متنافرة مع قوى الحياة الأولية ٠ ويبرز هذا التنافر حين تجد تس نفسها وسط الطبيعة بعد أن غرر بها ، فتنظر الى نفسها على أنها :

صورة للاثم تتطفل على ملاذ البراءة ٠ لكنها كانت طول الوقت تعمل تمييزا حيث لم يكن هناك أى فرق ٠ ففى حين كانت تشـــعر بالتنافر كانت متناغمة تماما ٠ فقد أجـــبرت على أن تخرق قانونا اجتماعيا متعارفا عليه ، لا قانونا معروفا فى تلك البيئة التى كانت تظن نفسها شيئا شاذا فيها ٠

ان الفقرة تسقط على الطبيعة الخارجية حالة مزاجية ، انما تظهر انها لا وجود لها الا فى الذات الاجتماعية ·

والرواية تصور تفاهة القانون الاجتماعية حين يثور « حزن جديد » يتوازن مع أحزانها الأخلاقية فى « الجانب الطبيعى منها الذى لم يكن يعرف قانونا اجتماعيا » · ان طفل تس يرقد فى النزع الأخير · وفى لحظة رعبها لا يتكلم بداخلها سوى الطبيعة التى لا تعترف بأى قانون اجتمـــاعى · « نسيت الأم الطفلة اساءة الطفل ضد المجتمع بمجيئه الى العالم · » ومغزى الموقف هو أن الطرد الاجتماعى والقانونى الذى يرمز اليه الطفل يتضـــاءل أمام الزمن الخالد والكون والوجود الانســـانى · القوانين الاجتماعية الزائلة توضع فى مقابل الحقائق الأزلية ، وبالتالى تتعرى ·

الرواية بهذا تعرض قوتين متعارضـتين : الأفكار والتعصـــبات الاجتماعية من ناحية ، والميول الطبيعية من ناحية أخرى · ويؤكد الصدع بينهما ذاته فى العالم الداخلى والعالم الخارجى · وتجسد تس فى ذاتها ، شانها شأن انجيل كلير ، هذا التناقض · والقصة تصور تصويرا دراميا انكارهما للقيم الاجتماعية المتعارف عليها ، وتبنيهما لطريقة طبيعية فى الحياة كل منهما يبدأ مسيرته ملتصقا التصاقا صارما بالمفهومات الأخلاقية التقليدية ، وينتهى برفضها ·

ويتجلى الصدع فى نفس تس فى تأرجحها بين الضمير والحب · معندما تلتقى بأينجيل كلير فى مزرعة الألبان التى تعمل بها ويقعان فى الحب فانها تســـقط فريســـة بين عـــاملين عندما يؤرقهـــا عبء « خطيئتها » فانها تميل الى رفض عرضه فى الزواج ، وعندما يتمكن منها الحب فانها تتمنى أن تقبل عرضه · « كان كل نفس يتردد فى صدرها ، كل موجة فى دمها ، كل نبض يغرد فى أذنيها ، صوتا يتحد مع الطبيعة متمردا على شكها فى أخلاقية هذا » · فهى صريعة هذا التناقض بداخلها بين حيرتها الأخلاقية ، « القواعد الاجتماعية » ، وصوت الطبيعة « الغريزة القاهرة نحو ابتهاج الذات » ·

وفى معارضته لكل ماهو طبيعى ضد كل ماهو اجتماعى ، يرفع هاردى من شأن الواحد ليعرى الآخر · فعندما يعلم كلير بسرها يرفض الزواج منها ، فتلومة قائلة : « كنت أظن ، يا أينجيل ، أنك كنت تحبنى ، أنا ، نفسى ذاتها ! فاذا كنت أنا من تحب حقيقة ، فكيف يمكن أن تنظر وتتكلم

هكذا ؟ هذا يخيفنى ! فبعد أن بدأت أحبك ، فاننى أحبك الى الأبد — فى كل التغيرات ، فى كل المخازى ، لأنك أنت نفسك ··· » · الموازين تبدو مثقلة بشكل غير متكافىء · ان « النفس » ، الجانب الانسانى من الأمر ، يسمو فوق المعارف الزائفة · وعندما تعانى تس ازدراء كلير لها وقسوته فانها تدرك ورطتها و « قانون المجتمع التعسفى الذى لم يكن له اساس فى الطبيعة » · هنا تكمن « طهارة » تس ، فى طبيعية دوافعها التى ينكرها القانون الاجتماعى · ويبرز هاردى هذه النقطة فى دفاعه عن الرواية ضد أولئك الذين « يكشفون عن عدم قدرتهم على ربط فكرة الصفة التى وردت فى العنوان الفرعى للرواية « قصة امرأة نقية » ، مع أى فكرة أخرى سوى المعنى الزائف المشتق منها الذى لصق بها مما أملته الحضارة · انهم يجهلون معنى الكلمة فى الطبيعة » ·

ان اينجيل كلير يصل الى مثل هذا الادراك · فهو يمثل فى أول الأمر « معيار الحكم التقليدى » ، وهو السبب فى تعاسة تس · المفارقة الساخرة فى موقفه هى أنه يستطيع أن يهاجم التمييز الطبقى ، وأن ينحاز لصف الطبقة العاملة ، لكنه يفتقر الى الأمانة الفكرية التى تمكنه من مناقشة القيم الطبقية ان نظريته فى الصلاح والطيبة تجسد اعلاء الطبقة الوسطى لمثل الحق والأمانة والصدق والطهارة · استعباده العادة والعرف له لا يمكنه من التعرف على الطيبة والصدق والنقاء فى تس ·

لكنه حين يهاجر الى البرازيل وتحركه مشاهد المعاناة والتعاسة والموت ، يصل الى ادراك مشكلة تس ، وتنضو عنه تعصباته الأخلاقية مكملا بهذا مسار تحرير نفسه من القيم الاجتماعية والأخلاقية · « فبعد أن كان قد رفض نظم التصوف القديمة ، بدأ الآن يرفض التقييمات القديمة للأخلاقيات » · ويبدأ فى رؤية القيمة الانسانية فى الأهداف والدوافع لا فى الانجازات ويضع الادراك حدا لتناقضاته بين ماهو اجتماعى وما هو طبيعى ·

اندفعت تناقضاته بداخله فيضا · كان يعلى من شأن الوثنية الهيلينية على حساب المسيحية ، ومع ذلك لم يكن أى استسلام غير شرعى فى تلك الحضارة يدعو الى ازدراء أكيد · من المؤكد اذن أنه كان يمكنه أن ينظر الى التقزز من حالة مسها بشر على أنه الأقل مدعاة للتصحيح حين تكون النتيجة راجعة الى الغدر · داخله وخز الضمير ·

ويأتى الادراك متأخرا حين يقتل تس اليك ، أصل البلاء ، وتصل الى حبل المشنقة .

وقد يبدو هاردى فى كل هذا رومانسيا مفرطا فى الرومانسية ، بل قد تبدو أحكامه شطحات بعيدة كل البعد عن الواقع . ولكن لابد أن نتذكر دائما ، ونحن نقرأ الرواية ، أن مأساة تس تنبع أساسا من أرض الواقع ، من احساسها كفتاة قروية ساذجة بمسئوليتها نحو تربية اخوتها وأخواتها الصغار التسعة وأمها المنكبة دائما على طست الغسيل وأبيها العجوز الهالك الذى لم يعد ينفع لشىء ، ونحو توفير سبل الحياة لهم . من هنا تنبع مشكلة حياتها . هذا هو الأساس الواقعى الذى تقوم عليه مأساة تس . « كان كل يوم يلقى على عاتقها مزيدا من أعباء الأسرة ، وأن تس كان عليها أن تكون ممثلة آل داربيفيليد فى قصـــر دربرفيل كأمر حتمى » . ويستغل أليك دربرفيل نقطة الضعف هذه بعد أن يغرر بها وبعد أن يهجرها اينجيل وبعد أن تلاقى الأمرين فى الحياة . انه يحاول استعادتها بأن يلقى اليها وعودا بحياة مريحة رغدة « ... لك ولوالديك وأخواتك ... » هو يعزف على وتر يعرف أنه يمسها فى نقطة ضعف ، واستجابتها لهذا الاغراء استجابة تميزها » :

« لا تذكر اخوتى وأخواتى ــ لا تجعلنى أنهار تماما . اذا كنت تريد مساعدتهم ــ والله يعلم أنهم بحاجة اليها ــ فأفعل ذلك دون أن تخبرنى ... » .

ويعود هو دائما الى نفس النقطة . وهى تستجيب بشكل نمطى لأمرأة فى مثل ورطتها . « ارتجف قلب تس ــ كان يمسها فى مكان ضعيف . كان قد ضمن قلقها الأساسى . فمنذ عودتها الى البيت كان قلبها قد راح لأولئك الأطفال بعاطفة مشبوبة » و « سقوط القطرات المستمر يبلى حجرا ــ بل أكثر من هذا ، ماسه » . فبعد أن تطرد الأسرة من كوخها ، وتجد تس نفسها عاجزة ، يغريها أليك بخطة أخرى ، أن يضع الأم فى مزرعة دواجن وأن يرسل الصغار الى المدرسة . عندئذ تظهر النبرة المســـتكينة الأولى فى كلماتها : « وكيف لى أن أعرف أنك ستفعل كل هذا ؟ وقد تتغير آراؤك ــ وعندئذ ــ سنكون ــ ستكون أمى ــ بلامأوى مرة ثانية . « التضحية التى تقوم بها ، الثمن الفادح الذى تدفعه ، ليس سببه ذاتها ، بل من اجـــل « الصغار » .

واذا كان هذا هو الخط الشخصى الواقعى للحدث ، فهناك أيضا الخط الاجتماعى العام حين تعمل تس أجيرة فى أرض مزارع قبل أن تلتقى مرة ثانية باليك دربرفيل • فوسط كل معاناتها على الأرض والمطر ينفذ فيها كأنه شظايا زجاج ، والصقيع يقرض أصابعها ، والرطوبة والبرد يجمدان مقلتيها ، ويتغلغلان فى عظامها ، يأتى تسلط صاحب عمل جائر ينبض جوره فى كلماته « سوف نرى من هو السيد هنا » • ووسط القسوة والظلم وانعدام الانسانية عليها أن تعمل مثل أمة لأنها اذا لم تعمل فلن يدفع له أجر • « أنها تقوم هنا مثلا على انحطاط قدر العمال ، على » كوخهم وتشوشهم من أجل لقمة العيش يوما بيوم • هكذا يمتزج الواقع المرير بالرومانسية فى عالم توماس هاردى الواقعى والروائى •

هذا المزيج يتضح كل الوضوح فى الصور الفنية التى تعكس حقائق الحياة الأساسية : الحياة والموت • صور الحياة ترتبط دائما بالدوافع الطبيعية لفرد ، ونوازع القلب ، فى حين أن صور الموت تأتى تصويرا للقيم الاجتماعية والأخلاقية التى يصطدم بها الفرد • ومن خلال تجسيد العناصر التى تهب الحياة فى الطبيعة ، والعناصر التى تحترم الحياة فى المجتمع ، لا تمثل الصورة الفنية مجرد أحكام هاردى الأخلاقية ، لكنها تدل أيضا على الطبيعة الأخلاقية لخياله •

فى دراسته لهاردى يقول بيير ديكزديى عن تس سلالة آل دربرفيل وجود المغمور •

فى كل من هاتين الحالتين ، كما هو الأمر فى الأغلب الحالات مع هاردى ، فان العواطف المشبوبة التى يثيرها الحب تختبر فى منظر يختار عن عمد لقربه من الطبيعة وهكذا تحد ظروفا تضمن لها كل توحد العاطفة البدائية الجوهرية ، عارية من طلاء الكياســـة والعرف •

ولابد لنا أن نسارع هنا بأن نقول أن استخدام هاردى للطبيعة ليس آليا لهذا الحد على الاطلاق كما يبدو من كلمات ديكزديى • فليست وسيلة نسج ميول الشخصيات المتعارضة فى روايات هاردى أمرا نادرا ، لا لمجرد ابراز الصلة بين الاثنين ، ولكن أيضا لتجسيد دوافع الشخصيات ، وهكذا تكتسب هذه الدوافع لا مجرد البدائية ولكن التجسيد • ويلاحظ و • هـ • جاردنر هذه الصفة فىروايات هاردى حين يقول :

ان هاردى فوق كل الروائيين الذين أعـــرفهم ، لديه القدرة البارزة على اضفاء القضايا الروحية التى تجرى فى عقل الانسان على أشكال الطبيعة الخارجية

ولهذا يبدو الاتصال بالطبيعة ، ضد القيم الاجتماعية والأخلاقية التى تحطم الروح ، مانحة للحياة ، ضحية ونقية ، الطبيعة الحيوانية والنباتية توحى بهذا • ولهذا فان تس تميز على أنها واحدة من « اللاتى تنبض الحياة سريعة ودافئة تحت صـــدارهن » • وحين تعود من مزرعة آليك دربرفيل فى تانتريدج الى المنحدرات حين موطن أسرتها ، فان العمال الزراعيين والبيئة المحيطة بهم يوصفون على أنهم : « يكونون كائنا حيا كل أجزائه تتداخل فى أحدها الآخر بتناغم وابتهاج » • وعندما تذهب تس الى مزرعة الألبان فى تالبوثييز فى الربيع ، حين « كان تواثب النبت يكاد يسمع فى البرعم ، حرك كوامنها كما يحرك الحيوانات البرية » • وتتساءل عما ينتظرها ، « وتصعد فيها روح ما آليا مثلما يصعد النسغ فى الأغصان البضة » • هنا تلتقى تس بحب اينجيل كلير •

وفى تالبوثييز « كانت مياه نهر قروم صافية مثل نهر الحياة » • ان روح تس تتواثب مع ما يحيط بها • حلبها للأبقار يصلها بالحياة الجثمانية هنا ذراها وقد مالت بخدها على جسم البقرة ، والحليب ينبثق من قبضتيها فى الدلو ، ونسمع هرير نفثات الحليب • تتصل تس بالطبيعة وقد تعرت من كل الافكار الاجتماعية الزائفة • وهنا نجد اينجيل كلير وقد انفصل عن اعتبارات الرتبة الاجتماعية والمال ، ويتعرف تعرفا حميما على «ظواهر لم يكن يعرفها من قبل الا بشكل مبهم » •

ويوحى وصف حياة تس فى مزرعة الألبان بالاتحاد بالطبيعة مرة بعد أخرى ، فالخصوبة تنبعث فى وصف « العشب الملىء بالعصـــير » و « الحشائش المزدهرة » و « وعرة النماء » • وعند الفجر « كان الضوء الطيفى ، النصف مركب ، المائى الذى يسود المرعى ، يعطيهما الانطباع بالعزلة ، كما لو كانا آدم وحواء » • والحقيقة أن هاردى يعنى أن تكون الطبيعة والقلب البشرى متناغمين فى تالبوثييز • فعواطف العاشـــقين المشبوبة يثيرها « اندفاع العصائر » و « هسهسة الخصب » وفى « محاولة الطبيعة من جانبها أن تكون ندا لخالق القلوب فى مزرعة تالبوثييز للألبان » يندمج توهج العواطف المشبوبة مع التوهج الخارجى •

لكن صور الموت تلتقى دائما مع القيم الاجتماعية • ففى طريقها الى مزرعة فلينتكوم آش ، التى تشهد استغلالها والانحطاط بقيمتها الانسانية تلتقى تس بالخجل المجروح ، ضحية هدف الانسان فى تحطيم الحياة • وفى المزرعة تتناقض الصور التى توحى بالدمار مع الصور التى توحى بالحياة فى تالبوثييز •

هنا كان الهواء جافا وباردا ، وكانت الطرقات التى تعبرها العربات التى تجرها الجياد تصبح بيضاء مغبرة خلال بضع ساعات بعد المطر • كانت هناك بضع أشجار ، أو لاشىء ، وتلك الأشجار التى كان يمكن أن تنمو وسط السياجات قد تناثرت بلا رحمة مع أشدها حيوية بواسطة المزارعين المستأجرين ، أعداء الشجرة والشجيرة والأجمة الطبيعيين » •

« الأعداء الطبيعيون » تحمل دلالة • فالعداء للحياة يتأكد فى وصف الأرض والسماء • وهو تعليق فيه ما يكفى على القوى الاجتماعية والأخلاقية التى تكافح تس ضدها •

فى تصوره لطبيعة الفن ، ومعارضته للعالم الداخلى ، للطبيعة والمجتمع، وفى رؤيته لحقائق الحياة الأساسية والزائلة ، وفى اختياره لشخصياته والمواقف التى تمر بها وصراعاتها الداخلية بين الواقع ودوافعها الذاتية ، بل حتى فى الصور الفنية التى تجسد هذا التضاد بين العقل ، موطن كل القيم التى يرسبها المجتمع فى أعماق الانسان ، وبين النزعة الدفينة فى كل واحد منا لأن يستمتع بالحياة ويبتهج بها ، كان هاردى واحدا من أبدع الروائيين الواقعيين الرومانسيين •

(د) لـــورد جيـــم

ليس هناك من شك أن جوزيف كونراد استمد مادة روايته لورد جيم ، شأنها فى هذا شأن كل رواياته ، من خبرته بحياة البحر والبحارة وبالأماكن الغريبة التى ارتحل بينها فى المحيط الهندى ، وبالناس الذين التقى بهم • ولقد أشار بعض النقاد الى نماذج متنوعة كأساس لشخصية جيم فى هذه الرواية • فيشير جورج جان أوبرى الى جيم لينجارد ، وهو تاجر أبيض عرف فى الشرق باسم « لورد جيم » على أنه الشخصية الأصلية التى رسم كونراد صورة بطل روايته على شاكلته ، فى الاسم والشكل الجثمانى •

فقط . ويصف روبرت كوهن هذه الشخصية الأصلية على « أنه شخص محتال ينبض بالحياة » . لكنه يضيف ، كنموذج ممكن ، شخصية أوجستين بود مور ويليامز ، الضابط الأول فى الباخرة جدة ، الذى تتطابق شخصيته وتاريخه الخلقى مع صفات جيم فى رواية كونراد . وكونراد نفسه يؤكد لقرائه فى مقدمة لاحدى الطبعات المتأخرة للرواية أن جيم لم يكن من نسج خياله :

فذات صباح مشمس فى البيئة المألوفة فى أحد شوارع الشرق ، رأيت شكله وهو يمر بالقرب منى ــ متوسلا ــ ذا مغزى ــ مبهما ــ صامتا تماما ــ كما يجب أن تكون الأمور . وكان على ، بكل قدرتى على التعاطف ، أن أجد الكلمات الملائمة لمعناه . فقد كان « واحدا منا » .

وسواء كان النموذج الذى صاغ منه كونراد الشخصية الرئيسية فى روايته هو واحد من هؤلاء أو آخر ، فاننا نفترض أن من الممارسة الشائعة بين الروائيين أن يدمج الروائى فى شخصية واحدة صفات جمعها من مصادر متنوعة . لكن تشكيل هذه الشخصية يتضمن ، حســب كلمات كونراد ، تعاطفا وبحثا خاليا عن معنى كامن فيها . ان استجابة كونراد العاطفية ، وتحليق خياله ، واهتماماته الخلقية والجمالية لها أساس فى قلب الواقع .

ويقال عن القصة نفسها أنها كانت « مبنية على كارثة بحرية حقيقية كانت قد حدثت فى عام ١٨٨٠ » . وهذه بالطبع اشارة الى كارثة الباخرة جدة التى ذكرت قبلا . ولكن من المثير أن نلاحظ أن ناقدا مثل الويز تاب هيى يتعجب لماذا كتب كونراد الفصلين الأولين من لورد جيم فى دفتر عادى كانت جدته قد قدمته هدية الى زوجها فى عام ١٨١٩ . وربما كان التاريخ موحيا . فيحتمـــل أنه أعاد الى ذاكرة كونراد كارثة الباخرة ميديوزا (١٨١٨) التى أرسلت أول شـــرارة رومانسية فى لوحة جيريكو طوف الميديوزا (١٨١٩) . وتصف سارة نيومايز الكارثة الأخيرة كما يلى :

كانت الميديوزا قد غرقت بالقرب من الســـاحل الأفريقى ، وهجرها الضباط فى قارب نجاة ، تاركين البحارة الذين كان عددهم يربو على المائة لكى يحتشدوا على طوف . وكان الضباط قد سحبوا الطوف عدة أيام ، ثم أطلقوه ليتلاقفه الموج . وبعد أسابيع ، عندما

كان معظم البحارة قد ماتوا من العطش والجنون ، أبصرت باخرة مارة الطوف وسحبته الى الميناء وعليه خمسة عشر فقط من الأحياء ٠

وهذا الافتراض ليس الا احتمالا يؤيده التاريخ ١٨١٩ ٠ وسواء كانت كارثة جدة أو كارثة الميديوزا هى التى ألهبت خيال كونراد ، ووفرت له المادة التى يعمل حولها ، تبقى حقيقة أن هناك أساسا صلبا من الواقع فى قلب لورد جيم ٠

ولعل هذه الثنائية تفسر لنا الآراء المتضاربة التى عبر عنها النقد فى تناوله لفن كونراد ٠ ففى أحد العـــروض النقدية المبكرة للرواية يؤكد و ٠ ل ٠ كورتنى « واقعية كونراد التى لا نفل » ٠ بينما ينظر آخر الى الرواية نظرة مغايرة لهذا ، فيقول :

ان مادة كونراد منفصلة عن « الواقع » لدرجة أنها لا ترضى القسم الأعظم والمؤثر من القراء الذين يحبون رواياتهم متبلة باشارات الى موضوعات الساعة ، أو الشـــخصيات السياسية ، أو الأمور الدنيوية التى تجرى فى حى ماى فير ٠ ان بندول الساعة يتأرجح الآن بعيدا عن الاحياء الفقيرة فى اتجاه المناظر الداخلية الفاخرة ٠

ويشير نفس الناقد الى بروز شخصية « المتوحش النبيل » فى رواية لورد جيم ٠ ويحاول ناقد ثالث أن يعقد صلة بين كونراد وبين نوفاليس ، نبى الرومانسية ، بقوله :

ان الفكرة العامة التى تبحثها لورد جيم يوحى بها الاستشهاد التالى من نوفاليس : « من المؤكد أن عقيدتى تكتسب الى حد لانهائى، فى نفس اللحظة التى يؤمن بها شخص آخر ؟ ٠٠
وكلمات نوفاليس تعبر عنها الرواية بهذا الأسلوب :

اننا نؤمن فى أعماق قلوبنا من أجل خلاصنا بمن يحيط بنا من الرجال ، وبالمناظر التى تملأ عيوننا ، وبالأصوات التى تملأ آذاننا ، وبالهواء الذى يملأ رئاتنا » ٠

ومثل هذه الآراء المتعارضـــة هى ماجعلت كونراد يقول فى أحد خطاباته الى سير سيدنى كولفين فى عام ١٩١٧ :

لقد أطلقوا على أننى كاتب عن البحر ، عن المناطق الاستوائية ، وقالوا عنى أننى كاتب وصفى ، وكاتب رومانسى ، وكاتب واقعى أيضا ٠

ولكن الحقيقة أن شغلى الشاغل كان القيمة « المثالية » للأشياء · هذا ولا شيء سواه ··

ومع ذلك ، وعلى الرغم من اعترافه بأنه مشغول بالقيمة « المثالية » للأشياء ، الا أنه يقرر فى مقدمته « زنجى النرجس » ان فن الروائى ينبغى أن يخاطب الجانب التلقائى والحدسى فى القارىء ، فى نفس الوقت الذى يراعى الموضوعية والتناول الواقعى ·

ويميل النقد الحديث الى تأكيد الجانبين الرومانسى والواقعى فى رواياته · فيرى ايرفينج هاو أن رومانسية كونراد تتألف من « حبه لكل ماهو مسرحى · وهذا يعنى فى حالته عادة الاهتمام بالأماكن النائية الغريبة » · ويلتمسها بول وست فى محاولة كونراد استكشاف « المنطقة الميتافيزيقية ، التى هى مظلمة لأنها بالصدفة اسقاط للظلمة الداخلية التى لا يستطيع مارلو (القصاص فى الرواية) أن يسبر غورها ، وامتدادها ويبحث جوسلين بينز عن رومانسية كونراد فى اهتمام الروائى بالحالات النفسية الذاتية · ومع ذلك فان نفس النقاد يتكلمون فى الوقت ذاته عن موضوعية كونراد وانفصاله عن موضوعه · ومايعنونه بالضبط هو أن المضمون الرومانسى فى لورد جيم انما يحكمه طريقة عرض الموضـــوع بشكل واقعى · ولكن عندما تفحص الرواية فحصا دقيقا يبدو الأمر شيئا غير هذا ·

فحين نتناول لورد جيم يجدر بنا أن نتذكر أن كونراد يعالج فى هذه الرواية انطباعاته عن أشياء · ولا نعنى بهذا نوعية الانطباعات التى يعنيها ج · م · ستيورات حين يشير الى قدرة كونراد « على الخلق بأن يصيغ الانطباعات الفورية لحواسه » لأن مارلو يحاول طوال الوقت أن يفسر لنا » : « التأثير الفورى للانطباعات البصرية » ، أن يقص علينا « انطباعاته المتزنة عن شاب ما » ، أو على وجه الدقة « رؤى للحقيقة البعيدة المنال ترى بشكل معتم » · وحتى نهاية الرواية يظل جيم ، وربما القضية التى نطرحها الرواية كلها كما يرى البعض ، يرواغنا « فى بؤرة لغز هائل » · واستجابة مارلو لهذا الشاب وللمعضلة الانسانية التى تتضمنها قصته ، استجابة تلقائية دافئة · أنه يلمس صدق جيم ، وحقيقة القوى المبهمة التى تعمل بداخله ، لكنه لا يستطيع أن يركز الانطباع على المستوى العقلى · فبالنسبة له :

كان جيم يخاطب كل الجوانب مرة واحدة ــ الجانب الذى

يواجه ضوء النهار بشكل دائم ، وذلك الجانب الذى يحيا متلصصا فى ظلام دائم ، مثل الوجه الآخر للقمر ، بينما يسقط ضوء رمادى مخيف أحيانا على الحافة ٠٠

ان الصورة هنا حافلة بالمعنى ، لا فى حدود أنها تحاول أن توصل انطباعا بالشخصية فقط ، ولكن أيضا فى حدود استعمال كونراد للضوء والظلمة والظل الذى يقع بينهما لكى يوحى بانطباع عابر بشخصية جيم ٠ وتذكرنا هذه الصـــورة بلوحات التأثيريين المبكرين التى كانت تعارض الضوء والظل بالخط المبهم المهتز ٠

وفى وصف المنظر الداخلى لحجرة المكتب التى تخص ستاين يحدث تنويع على هذه الصورة الفنية لشطرى القمر ، حين يقول مارلو الذى يروى علينا القصة :

كان ركن واحد فقط من الحجرة الفسيحة ، وهو الركن الذى كان به المكتب ، مضاء باضاءة شديدة بواسطة مصباح للقراءة عليه ظلة ، وكان باقى الشقة المترامية يذوب فى الظلمة التى لا شكل لها مثل كهف ٠٠٠

وتكتسب مساحتا الضوء والظلمة المتعارضـتان قوة الرمز ٠ فهما يرمزان الى القوتين اللتين تتصارعان داخل الانسان الذى تتحكم فيه قوتا الخير والشر معا ، أو كما يقول ستاين ، الذى تتحكم فيه رغبته فى أن يكون قديسا وأن يكون شيطانا فى آن واحد ٠

وفى محاولته أن يكتشف طبيعة جيم ، وأن يسبر غور المناطق المعتمة فى روحه ، والمناطق السامية فيه ، يمر ستاين :

من دائرة ضوء المصباح المتوهج الى دائرة الضوء الأكثر خفوتا ، الى الظلمة غير المحددة ٠ وكان لذلك تأثير غريب كما لو كانت تلك الخطوات القليلة قد حملته خارج العالم المحســـوس المضطرب ٠ وكانت قامته الطويلة تروم ، وكأنما سلبت مادتها ، بلا صوت فوق الأشياء غير المنظورة بحركات منحنية غير محددة ٠ ولم يعد صوته ، وأنا أسمعه فى ذلك البعد حيث كان من الممكن أن أراه مشغولا بشكل غامض باهتمامات مجردة ، حاسما ، بل بدا كما لو كان يدور شخصا رزينا ــ وقد اكسبته المسافة نعومة ٠

ان مارلو فى الواقع ، ليس مهتما بحركات ستاين ، بقدر ماهو مهتم بتأثيرها • وهو متأثر بنغمة الثقة التى ترن فى صوته حين يكون فى دائرة الضوء ، وبانعدام هذه الثقة عندما يدخل فى المناطق المعتمة حيث يفقد حتى حجمه المادى • وخيال مارلو يجاهد ليصل الى معنى خبىء يراوغه ، ويتركه قابضا على مجرد انطباعات غامضة عن القوى المظلمة التى تحيط بدائرة الضوء تهدد بالانقضاض عليها ، تماما مثلما انقضت القوى المظلمة داخل جيم فى لحظة حرجة من حياته لكى تلتهم ذلك الجزء منه « الذى يستدير بشكل دائم نحو ضوء النهار » •

هذا التداخل بين الظلمة والضوء هو ، فى الحقيقة ، أمر محورى فى الرواية • هو جزء لا يتجزأ من تصور كونراد لموضوعه ، ومن أسلوبه فى التعبير عنه • وهو يعود إليه مرة ثانية فى وصفه لباتيوزان ، حيث يجد جيم ملاذا له بعيدا عن أعين الناس • لكنه هنا يضيف اليه بعض اللون • فعلى ساحل باتيوزان الذى يواجه المحيط الذى يغلفه الضباب :

حيث ترى المدقات الحمراء مثل شلالات من الصدأ تمتد تحت أوراق الشجيرات الخضـراء الداكنة والنباتات الزاحفة التى تكســـو المنحدرات الصخرية المنخفضة • وتتسع الســـهول التى تكثر بها المستنقعات عند مصاب الأنهار ، ويتكشف منظر القمم الزرقاء المدببة فيما وراء الغابات المترامية • وعلى مقربة منها تبرز سلسلة من الجزر ، أشكالا مظلمة متداعية ، فى غبشة ضوء الشمس الخالد أشبه ببقايا حائط صدعه البحر •

ان الوصف هنا حى ، لكنه ليس وصفا فوتوغرافيا • وحيويته تنبثق من النغمة العاطفية المرهفة التى تلمسها فى شلالات الصدأ المتدفقة ، فى الاشكال المظلمة المتداعية ، وفى غبشة ضوء الشمس • وهناك ، فوق هذا ، ألوان الحمرة ، والخضرة الداكنة ، والزرقة ، التى تضفى على الصورة ألوانا ثرية • والمحيط الذى يغلفه الضباب ، وغبشة ضوء الشمس تنقل الينا الانطباع بحدود الأشياء السديمية المهتزة • ومثل هذا الأسلوب هو ، فى الواقع ، أسلوب انطباعى يتمشى مع الاتجاه العام لرواية تحاول أن تقبض على الانطباع الذى يخلقه الغموض الذى يحيط بشخصية وبقضية •

ونفس الشىء يمكن أن نقوله عن وصف :

امتداد الغابات الهائل ، المعتم تحت ضوء الشمس ، هى تتلوى كالبحر ، وومضات الأنهار الملتوية ، رالبقع الرمادية فى القرية •

وهنا وهناك أرض منزوعة الشجر ، مثل جزيرة من الضوء وسط موجات معتمة من قمم الأشجار المتلاحقة • وفوق هذا المنظر الطبيعى الهائل المتلاحق كانت ترقد ظلمة تحتضن الأشياء ، يسقط عليها الضوء كما لو كان يسقط فى هوة • وكأن الأرض تلتهم ضوء الشمس •

ان الموجات المعتمة ، والظلمة التى تحتضن الأشياء ، والأرض التى تلتهم ضوء الشمس تذكرنا باستخدام كونراد للضوء والظل فى احدى الفقرات التى يحاول فيها لا مجرد أن يقبض على الانطباع الذى يخلقه مشهد فحسب ، ولكن أن يربط بينه وبين الموقف الانسانى الذى يتركز فى شخصية جيم • والصورة هنا للقمر وهو يمضى بعيدا :

فوق الصدع بين التلال مثل روح ترتفع صاعدة من قبر ، يهبط لمعانه ، باردا وشاحبا ، مثل شبح ضوء الشمس الميت • هناك شىء يعلق بالذاكرة فى ضوء القمر ، ان له هدوء الروح الطليقة وشىء مامن غموضها الذى لايمكن ادراكه • انه بالنسبة لضوء الشمس الذى هو ، مهما قلنا ، كل ما نعيش به ، كالصدى بالنسبة للصوت : مضلل ومحير سواءكانت نغمته ساخرة أو حزينة • أنه يسلب كل أشكال المادة — وهى تشكل مجالنا فى نهاية الأمر — من مادتها ، ويضفى واقعا شؤما على الظلال فقط • وقد كانت الظلال حقيقية تماما حولنا ، لكن جيم بجانبى كان يبدو قوى البنية ، كأنما لم يكن بوسع أى شىء — ولا حتى قوة ضوء القمر السحرية — أن يسلبه واقعيته فى نظرى •••

ان جملة « انه يسلب كل أشكال المادة •• من ماديتها » جملة تحمل الكثير من المعنى ، ولعلها مفتاح لأسلوب كونراد • ان مارلو يسجل هنا لا نسخة فوتوغرافية للواقع ، ولكن الانطباع الذى يخلفه المشهد عليه من خلال تأثير الضوء والظل واللون على شبكية عينيه • وهو ، فى واقع الأمر، مشغول بنوعية التجربة ، بأثرها على حساسيته ، لا بالأشياء كما هى • وهو مشغول بالتلألؤ لا بشكل الواقع الخارجى • والأسلوب مترابط مع الفكرة التى يحددها رويال روسل فى قوله :

ان وجود الظلام فى الأشياء يذكر كونراد دائما بانعدام مادية الأشياء وبالطبيعة الزائلة لما نقبله على أنه واقع •

ولكن ما ينقذ هذه الفقرة من أن تكون بعيدة عن الواقع ، هو وجود جيم فى بؤرة الطبيعة الزائلة للأشياء ، « قوى البنيان كأنما لم يكن بوسع أى شىء ٠٠ أن يسلبه واقعيته عالم كونراد هو ذلك التعارض بين ماهو شاعرى وماهو واقعى ٠ فكما يحدث فى صورة شطرى القمر والضوء الرمادى الشاحب الذى يسقط على الحافة ، أو فى صورة دائرة الضوء التى تحيط بها الظلال المعتمة مع دائرة الضوء الشاحب فيما بينهما كذلك نجد فى الرواية مجالا للحقائق المحسوسة ومجالا للمثل العليا الوهمية ، مع مجال الحقيقة التى هى موضع البحث وهى تنتصف المسافة بين الاثنين ٠

ومنطقة الواقع ماهولة بشخصيات عادية مألوفة عيذها على سطح الحقائق فقط ٠ فهناك تشيستر الذى لا يستطيع أن يرى لماذا يتعذب جيم بعاره ، ويراه بعينين تجاريتين فى حدود مصلحته ومشروعه فى استغلال مناجم احدى الجزر ٠ أنه يستطيع أن يرى فقط « الأشياء كما هى تماما »٠ ومن بين سكان هذه المنطقة كورنيليوس المتهافت ، الهزيل ، الدنىء ، حشرة خائنة ٠ « كان دائما متسللا ، وحيثما تراه كان يمشى منحرفا » ٠

ومع مثل تلك الشخصيات تحشر شخصيات البحارة الذين يرتجفون من مجرد فكرة العمل الشاق ، بينما الأقلية منهم كانت تحيا حياة غامضة وتحتفظ بطاقة لا ينالها الكلل وهى تجمع بين «مزاج القراصنة واعين الحالمين » ومن بين صفوف هؤلاء يأتى براون الشرير ، « شريك القوى المظلمة الأعمى » ٠ وفى كل أفراد هذه المجموعة نلاحظ تدرجات الخضوع للقوى الدنيئة المظلمة التى تعمل داخل الروح الانسانى ٠

وعلى النقيض من هؤلاء يقف أولئك الذين يشغلون النصف المضىء من القمر ، شخصيات مثالية مثل برايرلى ، ورومانسية مثل ستاين ومارلو بايمانه الذى لا يحيد عن « القوة المطلقة التى تكلل المقياس الثابت للسلوك » ٠

وبين هذين النقيضين ، فى منتصف مساحة « الضوء الشاحب » يقف جيم ، الذى يراه الناقد **تونى تتانر** على أنه :

المخلوق الضوئى الذى تتهدده قوى الظلام : أنه مخلوق من الطهر يقف فوق الجمع القذر ٠

ولكن تظل هناك حقيقة أن قوى الظلام تعمل داخل جيم وخارجه . فهو يرتبط ببراون بإحساس مشترك بالذنب ، ويرتبط بمارلو بمثله الأعلى عن ذاته من ناحية أنها لا تنفصل عن وقع المستويات الخلقية التى ينبغى أن تحكم أعمال الانسان . وهو مصنوع من نفس المادة التى صنع منها شتاين الرومانسى الذى يقول عنه مارلو أنه « لم يكن هناك واحد آخر يمكنه أن يكون أكثر منه رومانسية » . ولكن جيم ، على خلاف مارلو وستاين ، تأخذه القوى المدمرة فيه على غرة حين تضطره الى أن يقفز من السفينة فى لحظة الخطر مع ضباطها الذين ينجون بجلدهم تاركين الحجاج لكى يلاقوا مصيرا مظلما . هو كما يلخصه ستاين :

يريد أن يكون قديسا ، ويريد أن يكون شيطانا — وفى كل مرة نغمض فيها عيناه يرى نفسه شخصا رائعا — رائعا لدرجة لايمكن أن يبلغها .. فى الحلم ؟

جيم ، اذن ، يضـــم بين جنبيه قوى الظلام والضوء ، ويربط بين عالمى الخير والشر . انه يشغل الرقعة التى تفصل برايرلى عن براون . ولكنه ، على النقيض من براون القرصان ، لن يخضع لقوى الظلام داخله . أنه يحاول أن يتمكن من ذلك الجانب من طبيعته ، وأن يشـــكله حسبما تقتضى مثله العليا التى ورثها عن جنسه ومجتمعه ، وبهذا يستطيع أن يتحكم فى مصـــيره . ولهذا الســـبب لأنه يجمع بين هاتين القوتين المتعارضتين ، يظل جيم فى عينى مارلو رمزا ، ولغزا لا يصل الى قراره ، وانطباعا بشخصية وقضية انسانية عامة .

ولذلك فان جيم يستميل مارلو بكونه « واحدا منا » . فهو واحد منا بحكم « أن وجوده ذاته يقوم على الايمـــان الصـــادق ، وعلى غريزة الشجاعة » ، وعلى أساس مكانته كانسان ينحدر من جنس معين ، ولأنه يمثل : « قوة أجناس ، لا تشيخ أبدا ، قوة أجناس خرجت من الظلمة ، وربما فضائلها أيضا » . ولكن جيم « واحد منا » أساسا بسبب « حساسيته المرهفة ، ومشاعره العذبة ، وحنينه الرقيق » . وهو فى كل هذا يختلف عن أولئك الذين « قتلوا خيالهم جوعا لكى يغذوا أجسامهم » . وبعبارة أخرى ، فهو واحد منا كرجل حساس ذى مشاعر ، أو شخصية رومانسية تحارب معركتها فى عالم مبتذل ، دون كيشوت آخر .

ومع ذلك فان جيم مجرد بطل الرواية . قد يبدو لمارلو شخصا مثيرا « مثل شخصية رمزية فى لوحة » . وقد يتساءل مارلو « لما كان يبدو له

دائما رمزيا ؟ » • (ولكنه ـ كما يقول رويال روسل « فى حدود دوره كرمز يبدو جيم مركز الرواية ، لا موضوعها » • ومن خلاله يستكشف كونراد منطقة الظلال السديمية ، والقوى الكامنة التى تتفجر داخل جيم ، وتلقى به وبمستويات السلوك الثابتة ، فى ظل الشك والتشكك • ولا تتضمن هذه المستويات القانون الأخلاقى الذى يحكم حياة البحر فقط ، ضد قانون اليابسة كما يوحى بذلك كريستوفر كوبر ، ولكن كل القوانين الأخلاقية التى تنطبق على السلوك البشرى كله • ففى التحليل الأخير نجد أن الغموض الذى يحيط بجيم يستأثر باهتمام كونراد « كما لو كانت الحقيقة الغامضة التى يتضمنها كافية لكى تؤثر فى تصور الجنس البشرى لنفسه » •

هذه المنطقة لاشك أنها غامضة كل الغموض • وقد يظل جيم بالنسبة لمارلو « فى قلب لغز هائل » ، وقد يكون فى نظر سكان بارتيوزان « لغز لا حل له » • لكن هذا الغموض يصاغ فى شكل حقائق ملموسة ، هى علامات على طريق حياة جيم • هذه الحقائق تشكل العمود الفقرى فى الرواية • فى الفصل الأول نجد أن تاريخه مرتبط بخلفيته العائلية • وهو يتجه الى البحر على أساس قراءاته الصيفية عن مغامرات البحر • ثم يعمل ضابطا أول فى الباخرة باتنا ، ويقفز من السفينة لينجو بجلده مع الناجين ، تاركا الحجاج يواجهون الموت • وبعد ذلك لا يهرب كما يهرب الباقون بل يصر على أن يواجه محاكمته • وتلغى المحكمة شهاداته ، فتضع بذلك حدا لعمله فى البحر ، فيعمل كاتبا فى الميناء • لكنه يهرب من ظله ، ومن ظل العار الذى لحقه ، فيعمل فى ميناء بعد الآخر حتى دفعه ما لا طاقة له به بعيدا الى الأبد عن الموانىء والرجال البيض حتى الى الغابة العذراء • ويكسب جيم حب سكان باتيوزان وثقتهم ، بعد أن يقيم مجتمعا مثاليا • لكن خيانة القرصان براون تقضى عليه • ليس هناك أى شىء غامض فى تاريخ حياته أو حقائقها •

على أن الحقائق ليست هى الشىء المهم • واهتمامات كونراد لا تنصب عليها ، فالحقائق ليست هى المجال الذى يشغله فى المقام الأول •

فهو يبحث عن شىء يتجاوز الحقائق • ففى التحقيق الذى يجرى يسأل المحققون جيم أن يدلى بالحقائق ، ويبدى القصاص ملحوظة ساخرة : « كانوا يريدون حقائق • حقائق •• ! كانوا يطلبون منه حقائق ، كما لو كانت الحقائق يمكنها أن تفسر شيئا » • وجيم أيضا يدرك عدم جدوى

الحقائق . والعلاقة التى تقوم بينه وبين مارلو تنبثق من هذا الادراك . فعندما تقع ميناه على مارلو ، الذى يحضر التحقيق ، يشعر بأن :

النظرة المصوبة اليه لم تكن نظرة الآخرين المبهورة . كانت من فعل ارادة ذكية . ونسى جيم نفسه بين سؤالين حتى يستطيع أن يجد فسحة من الزمن يدير فيها فكرة برأسه . وكانت الفكرة أن هذا الشخص كان ينظر الى كما لو كان يستطيع أن يرى شخصا ما أو شيئا ما خلف كتفى ..

وكونراد مشغول بالضبط بهذا الشىء خلف كتف جيم ، أو كما قال احد النقاد فى عرض مبكر للرواية :

هناك عدم تكلف ظاهرى فى ترتيب الكتاب يبدو أنه ينبعث من اصرار على ألا ينصرف القارىء الى الاهتمام بالأحداث الخارجية للرواية . فالأحداث تســتبق بازدراء تقريبا ، حتى تحظى كيفية حدوثها وأسبابها فقط باهتمام القارىء .

والواقع أن كونراد ليس مجرد قصاص . فاهتمامه يتركز على المناطق الغامضة المظلمة فى النفس الانســانية . فقد يبدو جيم فى نظر مارلو « جديدا مثل عملة جديدة » ، لكن ما يهم مارلو هو « الخليط الداخلى فى معدنه » والفصول الأربعة الأولى مهتمة بسطح الحقائق . ولكن من الجدير بالذكر أنه بدخول مارلو الى ساحة الأحداث يبدأ الاهتمام بالأعماق التى يستكشفها مارلو أيضا فى شخص جيم المحسوس وفى تاريخه الواضح .

فمثل برايزلى الذى يعتقد ان موضوع الباخرة باتنا « يدمر ثقة المرء » فى قيمة المثل العليا للسلوك ، أو مثل مارلو الذى يشعر بأن جيم قد سلب منه « فرصة رائعة لكى يبقى على الأوهام المتعلقة ببداياته ، كما لو كان قد سلب حياتنا المشتركة من آخر شرارات روعتها » مثل هؤلاء يناضل جيم :

حتى يستنقذ مَن النار فكرته عما يجب أن يكون عليه كيانه الخلقى ، هذه المعلومة الثمينة التى ورثناها عن تقليد ، وهى مجرد واحدة من قواعد اللعبة ، لا أكثر ، ولكنها مع ذلك فعالة لحد بعيد من خلال افتراضها أن هناك سلطانا على الغرائز الطبيعية ، ومن خلال العقوبات الفظيعة التى يفرضها فشلها .

ولكن ليس هناك سبيل الى الهرب من « تلك الشخصية غير المنظورة ، التى هى شريك عدائى لا ينفصل فى وجوده ــ مالك آخر لروحه » ·

وقد تجد روح جيم المعذبة استقرارا وأمنا فى باتيوزان · وقد يبنى جيم مجتمعا نموذجيا يتفق مع فكرته عن المثل العليا للرجل الأبيض وقد يكســب الحب والشــرف والثقة والنفوذ · « وهى مواد تلائم حكاية بطولية » · ولكن ليست هناك بطولة فى عالم غير بطولى · فان براون القرصان ، « شريك قوى الظلام اعمى » يتسلل تحت جنح الظلام الى القلعة التى شيدها جيم · ويعقد جيم معه اتفاقا أن ينسحب ، وهو اتفاق يتلاءم مع القانون الخلقى للرجل الأبيض ، وانما لكى يبرهن على خواء هذا القانون · فكما حدث حين خرق جيم الثقة التى منحها له المجتمع حين قفز من على ظهر السفينة ، كذلك يفعل براون حين يقتل دين واريس ، ابن زعيم القبيلة وصديق جيم الحميم ، ثأرا لفشله ونكاية فى جيم · وهذه احدى لحظات الكشف المرعبة فى حياة جيم · احدى الأفكار التى تخطر له هى أنه « *لاينبغى لقوى الظلام أن تسلبه أمنه مرتين* » ·

ان تأثير الارتبـــاك الذى نجده عموما فى لورد جيم يأتى ، باختصار ، من أن مارلو نفسه محير · اننا نتطلع اليه لكى يعطينا تعليقا ، مباشرا أو متضمنا على سلوك جيم ، وهو غير قادر على ذلك ·

لكننا لا نرى هنا حيرة أو ارتباكا ، فى لحظة من أروع لحظات الكشف والرؤيا · فان مارلو يتساءل عما اذا كانت روح جيم ، التى لايستطيع رجل مثل براون أن يتفهمها « لم تتذوق حتى الثمالة مرارة النزاع بينهما » وهما يتحاوران عبر الخليج الصغير · وفى أعقاب هذا التســـاؤل يعبر مارلو عن الادراك الذى يتفجر فى عقل جيم فى تلك اللحظة :

كان أولئك الرجال المبغوثون الذين أرسلهم العالم الذى رفضه لكى يتعقبوه فى ملاذه · رجال بيض من « هناك » حيث لم يظن نفسه انسانا جيدا بما فيه الكفاية لكى يعيش فيه · كان هذا هو كل ما جاء اليه ، تهديد ، صدمة ، خطر على عمله · وأظن أنه شعور محزن نصف حانق ، ونصف مستسلم ، ذلك الذى عبر فى الكلمات القليلة التى قالها جيم من آن لآخر ، وحير براون كثيرا فى اســـتقرائه لشخصية جيم ···

ان مرارة جيم تنبع ، ولاشك ، من خيبة ظنه فى معايير السلوك لدى الرجل الأبيض · ومن ثم كان ادراكه أنه لم يعد هناك شىء يحارب من أجله · ان البطل الرومانسى والمثل العليا الرومانسية تتهاوى عندما ترتطم بالواقع الصلب · وجيم يصل الى قاع الواقع ، ويصطدم بحقيقة أن المبادىء التى يعيش بها الرجل الأبيض وهم ، وأنه هو نفسه كان لابد أن يعيش الوهم حتى يصل فى النهاية الى تبديده ·

ليس هناك غموض هنا · بل هناك ذلك النوع من الفن يعمل عمله من خلال الايحاء ، وهو فن انطباعى يجمع بين الخط الواضح الصلب وبين الخط المهتز المغبش ·

(هـ) أبنـــاء وعشـــاق

لقد قيل عن د · هـ · لورانس أنه طبيعى ، وأنه واقعى ، ورمزى ، وكاتب رومانسى ، بل قيل عنه أيضا أنه كاتب انطباعى · وقد كان فنه دائماً محل جدل ، وكان أسـلوبه فى التعبير شـيئا أشـبه بلغز · ففى عرض نقدى مبكر لرواية أبناء وعشاق يعبر أحد النقاد عن تقييم النقد لها كما يلى :

> ليست هناك مشكلة من مشاكل الفن الروائى الا وهى مطروحة هنا فى الأسلوب ، والتصميم الفنى ، والمادة · والكاتب عنيد جدا لدرجة أن كل نظرية يعتنقها الناس بشكل حميم تبدو لنا فى لحظة ما كأنه يؤكدها ، وفى لحظة أخرى كأنه لا يرضى عنها ·· ان الصدق يتراءى أمامنا فى كل صفحة ، لكنه فى حين أنه فى صفحة ما صدق عراف رؤياه أقرب ما تكون الى رؤى الواردة بسفر الرؤيا ، الا أنه فى صفحة أخرى يبدو صدقا يقوم على مجرد الملاحظة ، عند كاتب واقعى عاجز لايستطيع أن يفصل الكل عن الجزء ·

أننا نجد هنا أن تعامل لورانس الواقعى مع مادته أمر يعترف به الكثير من النقاد ، أحيانا مع بعض التحفظات ،و أحيانا أخرى مع بعض التحديدات والقيود · فعن المشهد الذى يصنع فيه موريل الآب الفتائل المفرقعة تقول الناقدة دوروثى فان جنت :

> هناك جمال فى هذا النوع من التصوير حتى انه يبدو ، من

على السطح ، كما لو كان يصعب الربط بينه وبين أى وظيفة رمزية له ··· ان أفضل ما فى لورانس يحمل الصدق الذى نلمســـه فى الواقع الملموس الذى يلاحظه بأمانة ··

لكنها تعود الى محاولة تحديد هذا القول حين تسارع فتقول ان لورانس « فيما هو يرى الأشياء ، كما هى ، فانه ينفذ فيها ببصره الى ما تعنيه » · وقد ألمحنا فيما سبق الى أن محاولة الوصول الى معنى كامن فى الأشياء كما هى ، هى فى الواقع ممارسة واقعية ، وهذا ما يميزها عن الأسلوب الطبيعى الذى يقوم على رصد الأشياء دون اختيار أو محاولة لابراز معنى فيها · وفى حالة لورانس لا يكفى أن تقول مجرد أنه « ينفذ فيها ببصره الى ما تعنيه » ، لأن المعنى الذى يراه فى الأشياء انما يرتبط دائما بالرؤية التى تنبع من فلسفته الخاصة للحياة والتى تنبع من داخله أولا وقبل كل شىء · ولعل الناقد **جراهام هف** أقرب الى لمس كبد المشكلة حين يقول :

ليس هناك شك أن تخصص لورانس أما هو دراســـة بعض حالات الروح الانسانية الغامضة · لكنه مع ذلك ، فى مواضع عديدة فى عمله ، يرسم الشخصية وهى فى حالة حركة تماما مثلما يفعل أى كاتب روائى · حتى اننا نتذكر أنه قادر على تناول الواقعية الاجتماعية · بل وقادر على السخرية الاجتماعية ··

ومع ذلك فان الحدود الفاصلة بين الطبيعية والواقعية لتبدو مهتزة حين يتكلم جراهام هف فى نفس الوقت عن **أبناء وعشاق** على أنها « عمل طبيعى ناجح ، أو عندما يتكلم ناقد مثل ج · أ · م **ستيوارت** فيقول وهو يمتدح تصوير لورانس الحى لبيت من بيوت الطبقة العاملة الانجليزية عند نهاية القرن التاسع عشر ·

ان الصورة الكلية لعائلة موريل أكثر بكثير من مجرد تصوير طبيعى ناجح ومذهل فى مجال جديد ـ مثل اشارة هنرى جيمس الى منظر الأشياء العادية عن قرب · « فهى تتسم بالتبصـــر المرهف والتعاطف العميق ·

لكن الناقد هنا يؤكد على أية حال ، ذلك المزيج من الملاحظة الحادة ، والاستجابة العاطفية ، والبصيرة النافذة ·

وقد بذل ناقد آخر هو كيث ساجار محاولة أكثر دقة لكى يحدد نوعية الواقعية فى فن د ٠ هـ ٠ لورانس فى أبناء وعشاق ٠ فهو يجد لورانس قادرا على اثارة الاحساس بواقعية الأشياء دون أن يكون طبيعيا ، وذلك بفضل حقيقة أن :

> الشكل يرتبط بنموذج فى الوعى – رؤيا – هى فى حد ذاتها نتاج للتفاعل بين الواقع الداخلى للكاتب ، أو النفس العارية ، والواقع الخارجى ، أو الكون الذى يكتنفه ٠

وهذا القول يوحى بأنه على الرغم من كل واقعية الجزء الأول من الرواية ، الا أنه هناك نوعا من الارتباط الشخصى العاطفى والخيالى مما يعطى التناول الواقعى لحياة آل موريل تلوينا رومانسيا – وقد أدى هذا بفئة أخرى من النقاد الى التركيز فقط على الجانب الرومانسى فى روايات لورانس ٠

وفى هذا الشأن ، ليس من الصعب علينا أن نفهم اعتراضات ت٠س٠ اليوت على فن د ٠ هـ ٠ لورانس ٠ فلم يكن اعتراضه على مجرد ما أسماه « بعواطف لورانس المظلمة » ، أو « مرضيته الجنسية » ، أو تأثيره السيىء فمن الواضح أن السبب فى هجومه على لورانس نلتمسه فى قوله :

> المهم أن لورانس بدأ الحياة حرا تماما من أى قيد يفرضه تقليد أو مؤسسة ، وأنه لم يكن لديه مرشد سوى الضوء الداخلى ، وهو مرشد من أشد ما منيت به البشرية الضالة خداعا ٠

من وجهة نظر اليوت اعتمد لورانس كلية على موهبته الفردية التى لم تكن متأصلة فى التقليد ٠ وأبعد من هذا أن الضوء الداخلى أو الصوت الداخلى كما أوضح فى مقاله « وظيفة النقد » يرتبط فى فهم اليوت للأشياء بالخضوع للسلطة من داخل الذات ، لا للسلطة فى خارجها ٠ وقد كان ذلك بلا جدال معاديا لاحياء الكلاسيكية التى كان اليوت ينشدها ، ومعه ت ٠ أ ٠ هيوم وايزرا باوند ، ذلك الاحياء الذى يدين الخيال ويفضـــل التخيل ، ويدين انسياب العواطف ، ويتصور الفن هروبا من الذات لا تعبيرا عنها ٠ وباختصار ، فان لورانس فى رأى اليوت ، كان فنانا رومانسيا ، ولهذا حاول أن يخسف به الأرض ٠

ويميل ناقد آخر مثل وولتر الن الى رؤية لورانس على أنه فنان رومانسى بسبب محاولته استكشاف ذوات شخصيات من الداخل وعلى

أساس « بدائيته » التى تتضح فى تغلغله فى نواحى الحياة المبهمة · وقد يتنازل فى رأيه الى حد أن يعترف باسس الواقعية فى أعمال لورانس فى قوله ·

> اننا نستقرىء العاطفة من الايماءة · لكن مشـــكلة لورانس كانت انه يعبر عن العواطف والمشاعر كما توجد تحت سطح الايماءة · انه لايستطيع ، بالطبع أن يستغنى عن الايماءة تماما ، لكن الايماءة كما نفهمها عموما ، لا تفى بأغراضه ··

وقد يكون فى قول آلن قدر كبير من الصدق وحكم اكثر توازنا ، لكنه لا يعطى تفسيرا كافيا لفن لورانس ، وخصوصا فى ابناء وعشاق ، حيث لا يمكننا أن نفصل الايماءة عن العاطفة ، وحيث توجد العاطفة بسبب الايماءة ، كما سنحاول أن نبين فى هذه الدراسة ·

ويتفق مع تلك النظرة ذلك الرأى الذى عبر عنه بعض النقاد فى عروضهم المبكرة للرواية حين ظهرت ، والذى اعتبرها عملا انطباعيا . فيقول أحد النقاد أن « رؤيا المؤلف تتكشف من خلف سحابة سميكة » · ثم يكتب آخر قائلا :

> الحق أن وحدة الخط ووضوحه يختفيان فى لوحته تحت ستار ولعه باستكشاف دوافع شخصياته ، لا كشخصيات ولكن كمفكرين · وحمى التغلغل فى ذات هذه الشخصيات واضحة بشكل محدد فى معالجته لشخصية بول ·

وبسبب هذا الغموض ، وتورط ذات الفنان ، ولأن بول موريل « لايبدو أبدا فى علاقته بنفسه ، بل فى علاقته بالنساء الثلاث اللاتى أحبهن » فان نفس الناقد يرى الجزء الثانى من الرواية « أكثر خيالية ،وأكثر انطباعية وأكثر ثراء فى اللون عن الجزء الأول » · وهذا الرأى ولاشك يجعل من فن لورانس شيئا شبيها بفن جيمس جويس · ولكن من المؤكد أن ممارسة جويس الفنية وأسلوبه الانطباعى الخاص به بعيد كل البعد عن أسلوب لورانس · ذلك أن النسوة الثلاث اللوائى يشير اليهن الناقد موجودات بكل تأكيد لكى يساعدن بول موريل على أن يحيط بمشكلته الخاصة ، وأن يصل الى فهم القوى المظلمة التى تعمل فى داخله · هن موجودات لكى يسقط بول من نفسه عليهن ، وهذا اتجاه تعبيرى لا انطباعى · فى خطاب الى الناشر ادوارد جارنيت ، عام ١٩١٤ ، يعبر لورانس عن هذا بقوله :

لم أعد أجد متعة فى خلق مشاهد حية مثل تلك المشاهد التى توجد فى **أبناء وعشاق** • ولست آبها كثيرا بتكديس الأشياء فى ضوء العاطفة القوية أو أن أصوغ منها مشهدا ••

وهذا قول له مغزى بعيد من حيث أنه يكشف عن منهج لورانس فى اسقاط مشاعره على الأشياء • فالأشياء موجودة كوسـائل للتعبير عن الذات ، لا كوسائل لتوصيل انطباع أو لاثارة عاطفة فى الفنان • ولورانس نفسه يعود الى نفس النقطة فى كتابه **مقالات متجانسة** ، حين يتكلم عن لوحاته ورسومه فيقول :

لقد تعلمت الآن الا أرسم عن أشياء ، وألا يكون لدى نماذج ، لى أسلوب فنى •• ان الصورة يجب أن تخرج كلها من داخل الفنان، ومن ادراكه للأشكال والأشخاص • يمكن أن نسمى ذلك ذاكرة ، ولكنه أكثر من ذاكرة • انه الصورة الفنية التى تعيش فى الوعى حية مثل الرؤية لكنها مبهمة •

وأن تخرج الرسوم من ذات الفنان ومن رؤاه ، فهذا أمر لا يعنى سوى أن التصوير ، أو الكتابة ، كان بالنسبة للورانس تعبيرا تلقائيا عن وعيه بالأشياء • ومنهج لورانس فى تحقيق هذا فى رسومه ، يصفه لنا رفيقه الرسام **بروستر جيزلين** فى قوله :

كان هو نفسه يحاول أن يجد تعبيرا ما فى التصوير بالزيت عن علاقات الأشياء وقد أخبرنى بذلك بنفسه ، ربما عن طريق تلامس الألوان التى تنساب من أشياء مختلفة وتداخلها : وعلى سبيل المثال عندما كان لون الخلفية يقترب من أى جسم ، فانه كان يتضـاءل ويكتسب شيئا من لون ذلك الجسم ونوعيته •

وقد قام كيث ساجار بمحاولة شيقة لكى يطبق هذا المنهج تطبيقا عمليا على احدى رسوم لورانس وهى قصة **بوكاشيو** :

ان نفس الايقاع والحيوية اللتين تنسابان على صفوف أشجار الزيتون الفضية المندلعة وأخاديد الحقل المحروث تنساب أيضا على أطراف الجناينى الناعم المتوهجة ، والخطوط كلها تميل الى الالتقاء على رمز الاخصاب العذرى ، ويبدو توهج سيقانه كما لو كان يتألق على وجه أقرب راهبة اليه ، بينما طابور الراهبات ، وهن يرتدين

ثيابا أرجوانية شـــاحبة وقبعات متمايلة ، ينجذب على غير رغبة تقريبا الى نفس الايقاع . وهناك كلبان أبيضا اللون يهرولان بدافع الفضول فى اتجاه الراهبات لكى يكملا الدائرة .

ويذكرنا انجذاب الأشياء الى ايقاع ســـاقى الجناينى المتوهجين بأسلوب فان جوخ التعبيرى حين يضىء الأشياء حتى تتوهج بالحياة ، بمغزى صوفى ، وبالتناغم الذى نلمسه فى رسوماته بين حركة الأشجار المرتعشة وايقاع عناصر الطبيعة . هكذا تصف سارة نيوماير فن فان جوخ :

لقد جعل فان خوخ من الرسم وسيلة لتوصيل العاطفة ، بينما هو يطور أساليبه الفنية القوية المعبرة بشكل رائع عن العاطفية لدرجة أن العاطفة ومعناها يصلان دائما الى المتفرج .

ويتضح اهتمام لورانس نفسه بفان جوخ فى خطاب كتبه عام ١٩١٥ الى ليدى أوتولين موريل يقول فيه :

لقد كنت أقرأ فان جوخ ـ مؤلم جدا .. ويستطيع المرء أن يرى بوضوح ما كان يريده .. كان يريد أن يكون هناك دافع موحد يجمع كل الرجال فى سعيهم لتحقيق فكرة ـ مثلما كان الأمر فى زمن جيولو وسيمابيو .

وقد يفسر لنا هذا لماذا يربط وولتر الن بين لورانس وفان جوخ ، رغم تحفظ واحد بالغ الأهمية ، من ناحية أن :

لورانس كان يستطيع اعادة خلق العالم الطبيعى بحدة تشبه حدة فان جوخ ، ولكنه كان أيضا لديه العين الفاحصة التى تنفذ فيما له مغزى فى العوالم الاجتماعية التى كانت أحداث روايته تدور فيها .

وهذه الاضافة الأخيرة مهمة من ناحية أنها تؤكد حقيقة أن لورانس، بوصفه روائيا مضطرا بالضرورة الى الكتابة عن العلاقة الحميمة بين الذات والعالم الخارجى ، لم يكن باستطاعته أن يستغنى عن الضروريات الواقعية التى لايمكن لفن الرواية عموما أن يستغنى عنها . وهى مهمة أيضا فى حدود أنها توحى بذلك المزيج فى روايات لورانس من الواقعية والرومانسية كأسلوبين ملائمين لتصوير فكرة أبناء وعشاق .

وقد ناقش الكثير من النقاد فكرة هذه الرواية على أنها الانفصام الذى يصيب روح بول موريل ، أو الانفصال بين الجانب الروحى والجانب الجسدى فيه ، ذلك الانفصال الذى يحدث نتيجة علاقته بأمه وتعلقه بها ، مما يوقف نموه الجنسى ويمنعه من أن ينجح فى اقامة أية علاقة أصيلة متكاملة مع أية امرأة • وقد قتل هذا الجانب بحثا حتى اننا لا نجد أنفسنا بحاجة الى الدخول فيه مرة أخرى • لكن ما نحتاج اليه الآن هو أن نبحث فى العلاقة بين مأساة بول الشخصية فى علاقتها بالبيئة الاجتماعية التى جعلت هذه المأساة ممكنة ، ثم العلاقة بين هذه البيئة نفسها والبيئة الطبيعية الأكثر شمولا وانفساحا ، لنصل الى تحديد أسلوبه فى التعبير عن هذا •

والواقع أن مأساة بول موريل ليست مأساة شخصية كما تبدو على السطح ، ففى خطاب كتبه لورانس الى ادوارد جارنيت يقول الكاتب :

انها مأساة آلاف من الشبان فى انجلترا ــ قد تكون مأساة بفى ، وأظن انها كانت مأساة ــ رسكن ، ومأساة رجال مثله •

وهذه الصفة العامة للمأساة تعبر عنها الرواية فى الكلمات التالية :

تطلع حوله • كان عدد كبير من ألطف الرجال الذين كان يعرفهم على شاكلته، مغلقين ببكارتهم التى لم يكونوا قادرين على الفكاك منها • كانوا حساسين بالنسبة لنسائهم حتى أنهم كانوا على استعداد لأن يتخلوا عنهن الى الأبد لا أن يسببوا لهن جرحا أو أن يظلموهن • ولأنهم كانوا أبناء لنســـاء أخطأ أزواجهن بشكل همجى فى حق قدسيتهن ، فانهم كانوا هم أنفسهم خجولين وفاقدى الثقة فى أنفسهم لحد بعيد • كان من الأسهل عليهم أن ينكروا ذواتهم بدلا من أن يتعرضوا لأى توبيخ من امرأة : لأن أى امرأة كانت أشبه بأمهم ، وكانوا هم مشبعين باحساسهم بأمهم • كانوا يفضلون أن يعانوا هم أنفسهم تعاسات العزوبة بدلا من أن يعرضوا الشخص الآخر للخطر • (الفصل التاسع من الرواية) •

فى مثل هذه الصياغة ، قد تبدو المشكلة مشكلة نفسية • لكنها تبدو أيضا أكثر عمومية ولذلك يبرز بول ، رغم كل تفرده ، أقرب الى النمط منه الى حالة خاصة • وأبعد من هذا تكتسب المشكلة ، اذا ما عرضت بهذا الشكل أبعادا اجتماعية، اذ أنها تمس العلاقات الانسانية داخل اطار البيئة الاجتماعية ، أو بقول آخر ، أن البيئة الاجتماعية هى الاطار العام الذى

تعرض فيه المشكلة الشخصية · هكذا يصف ريموند ويليامز التجربة التى نعيشها ونحن نقرأ رواية أبناء وعشاق على أنها :

تجربة متكاملة مستمرة ، حيث لا يمكن أن نعزله منها على أنه شيء شخصى أو اجتماعى هو فى الواقع عملية واحدة معقدة · ولورانس يكتب عن هذا بشكل حميم واستمرارية لم يتفوق عليهما أحد ، يكتب مع التجربة ، مع الأم م، مثلما يكتب مع الابن ، مع تجربة الحياة التى ينتميان اليها والتى هى أكثر من مجرد صورة أو بيئة أو خلفية ·

وبعبارة أخرى ، فان التجربة الشخصية متأصلة فى الخلفية العائلية، أو ، بشكل أكثر دقة ، فى الظروف الاجتماعية التى تحكم الصراع بين والدى بول · وتوحى كلمات جراهام هف بشىء من هذا حين يقول : « أن صورة حياة المناجم المتكاملة جدا ليست تطفلا فى الرواية ولا مجرد خلفية انها مرتبطة ارتباطا وثيقا بالحبكة » وهو يعنى بهذا أن الصراع بين الأب والأم هو أرث بول موريل وهو الذى يسبب الانقسام داخله · لكننا يجب أن نضيف الى هذا حقيقة أن الظروف الاجتماعية التى كانت سائدة بعد الثورة الصناعية هى التى جعلت تطلعات مسز موريل ممكنة ، وبالتالى جعلت الصراع بينها وبين زوجها ، والانقسام الذى يحدثه ذلك فى بول أمرا حتميا · ولذلك فان تصوير لورانس للأشكال الاجتماعية وأنماط السلوك المترتبة عليها فى الجزء الأول من الرواية ، يرتبط ارتبـــاطا وثيقا مع استكشافه للعلاقات المتشابكة بين بول ونسائه الثلاث · وهكذا نجد أن الجزء الثانى من الرواية ليس الا اعادة تقرير فى صيغة نفسية ، للموقف الاجتماعى · ومن ثم كانت معالجة لورانس الواقعية للخلفية الاجتماعية فى الجزء الأول من الرواية ، ومعالجته التجريبية للمشكلة النفسية فى الجزء الثانى منها ، وجهان لنفس العملة ·

ومنذ البداية يحرص لورانس على تأكيد الوجه الاجتماعى للدراما الشخصية · فهو يوضح العلاقة بين تاريخ مسز موريل الشخصى والتغيرات الاجتماعية التى صاحبت استغلال المناجم على نطاق واسع · فاذا كانت المناجم الصغيرة قد توارت أمام مناجم الممولين الكبيرة فان عائلة مسز موريل البرجوازية الصغيرة قد انحدرت هى الأخرى وفقدت استقلالها الذاتى · (الفصل الأول) وهذا بالضـــبط هو مايضفى عليها « ســمة ارستقراطية بين النساء الأخريات اللاتى يعشن فى البيوت المحصورة » ·

ومشكلتها تنبع فى المقام الأول من حقيقة أن تفوق وضعها على زوجات عمال المناجم الأخريات « لم يكن عزاء كبيرا لمسز موريل » • (الفصل الأول » ومن ثم كانت محاولاتها أن تحث زوجها موريل على أن يتسلق السلم الاجتماعى ، وأن تجعل منه انسانا خلقيا متدينا ، أى أن تحيله الى رجل اجتماعى منسجم مع الظروف السائدة • لكن موريل ، الذى يكره السلطة من أى نوع ، سواء كانت خلقية أو اجتماعية أو دينية ، وهو الانسان ذو الطبيعة الحسية يفضل أن يحيا حياته طليقا • وهكذا تفشل مسز موريل ، ويحدد فشلها فى أن تصوغ رجلها تبعا لشكل رغبتها وموقفها منه ، وتحولها الى أبنائها لكى تحقق من خلالهم ما فشلت فى تحقيقه من خلال الزوج • ولذا فانها حين ينجح ولداها فى الحصول على وظائف « محترمة » تجد الرضا والسعادة :

كان لها الآن ولدان فى العالم • كانت تستطيع أن تفكر فى مكانين ، مركزين عظيمين للصناعة ، وان تشعر أنها وضعت رجلا فى كل منهما ، وان هذين الرجلين سينجزان ما كانت تريده • كانا قد خرجا منها ، كانا منها ، وستكون أعمالها ملكا لها •• (الفصل الخامس) •

ومع هذا الموقف تتمشى ميول مسز موريل للتملك • وهذا جزء لا يتجزأ من ثقافة الطبقة المتوسطة المتملكة ، وهى الطبقة التى تنزع مسز موريل الى الارتباط بها • ويتبدى هذا بوضوح فى المعركة التى تدور بين مسز موريل وبين ميريام من اجل تملك روح بول • فالأم تنظر الى الفتاة على أنها « واحدة من النساء اللائى ينزعن الى امتصاص روح الرجل تماما حتى لا يبقى له شىء منها » • (الفصل السابع) وفى رأيها أن ميريام : « تريد أن تمتصه • تريد أن تخرج ذاته وأن تمتصه حتى لا يبقى منه شىء ، حتى لنفسه » • (الفصل الثامن) والواقع أن ماتخشاه حقا هو أن ميريام لن تترك لها شيئا منه • ففى احدى لحظات عذابها الدامى تصيح : « لا أستطيع أن أحتمل هذا • أستطيع أن أدع امرأة أخرى ـ لا هى • انها لن تترك لى فراغا ولا جزءا من فراغ » • (الفصل الثامن) وطبيعة ميريام التى تنزع للتملك تتضح فى موقفها من الزهور : « بالنسبة لها كانت الزهور تبدو قوية لدرجة انها كانت تود لو جعلتها جزءا من نفسها» • (الفصل السابع) وهى لا تستطيع أن تعترف بانفصال الأشياء عنها • وبول يشعر بأنها لم تكن تريد أن تلقاه حتى ليصبح هناك اثنان ، رجل وامرأة معا • كانت تريد أن تسحبه الى داخلها • (الفصل الثامن)

·· وبدافع من شدة رغبته فى أن يظل حرا ، وأن يحتفظ بكيانه : « حارب ضد امه · بنفس القدر الذى حارب به ضد ميريام » · (الفصل التاسع) بل حتى كليرا لديها هى الأخرى الاحساس بانها لابد ان تمتلكه ، وأن «جزءا ما ، جزءا كبيرا وحيويا منه ، لم تكن متمكنة منه » · (الفصل الثالث عشر) وبول يحارب معركته ضد هذا النزوع فى النساء الثلاث · والواقع ان قبضة امه عليه ، لايمكن أن تعزلها عن الميل الى التملك الذى يغذيه فيها، وفى ميريام ، وفى كليرا الثقافة البرجوازية التى تقوم على حب التملك والتى تمنعهن جميعا من أن يعشن حياة أكثر امتلاء ·

ويبرز هذاالمعنى بوضوح فى واحد من أشد المشاهد ثراء فى المعنى بين بول وأمه :

قال لأمه : « تعرفين · انا لا أريد أن أنتمى الى الطبقة المتوسطة فانا أحب الناس العاديين · أنا أنتمى الى الناس العاديين » ·

« ولكن لو أن واحدا آخر قال هذا يابنى ، الم تكن لتذرف الدمع · انت تعلم أنك تعد نفسك ندا لأى سيد » · اجابها بقوله : « فى ذاتى ، لا فى طبقتى أو تعليمى أو سلوكى · لكننى فى ذاتى ندا » ·

« حسن جدا · اذن لماذا تتكلم عن الناس العاديين ؟ » « لأن ــ الفرق بين الناس ليس فى طبقتهم ، وانما فى أنفسهم ــ أننا نحصل على الأفكار من الطبقات الوسطى ، ومن الناس العاديين ــ الحياة ذاتها ، والدفء · انك لتشعرين بهم فى حبهم وكرههم » ·

والمشهد يلقى الكثير من الضوء على مشكلة بول الشخصية ، وهى تمزقه بين حياة الناس العاديين الممتلئة ، وحياة الطبقة الوسطى المتكلفة وعندما يبدأ حياته العملية ، ويلتحق بأول وظيفة له فى مصنع ، يضنيه احساسه بأنه « كان الآن سجين الصناعة » · ويخشى « عالم التجارة ، بنظام قيمه المنضبطة » · (الفصـــل الخامس) ولهذا فان الطبيعة تحتل حيزا هائلا كقوة مضادة للعالم الاجتماعى فى الرواية ·

وفى هذا الخصوص فانه يجدر بنا ان نلاحظ أن ميريام تتناقض مع عالم الطبيعة الحسى ، فى حين أن كلير تتناغم مع ايقاعه · ففى احدى المناسبات ، بينما بول يجمع ثمرات الكرز ، وقد تعلق بأحد الأغصـــان العالية :

وفجأة مست الشمس ، وهى تميل للمغيب السحب المتفرقة · ومن الجنوب الغربي توهجت أكوام هائلة من الذهب ، تعلو احداها اخرى تتوهج بلون أصفر ناعم حتى عنان السماء · وكأن العالم ، الذى كان حتى هذه اللحظة غسقا رماديا ، يعكس الوهج الذهبى ، مذهولا فى كل مكان ، وبدت الأشجار ، والعشب ، والماء البعيد كما لو كانت تلمع وقد أيقظها الغســـق ·

وبرزت ميريام وهى تتجول ·

سمع بول صوتها الرخيم ينادى : « أوه ! أليس هذا رائعا ؟
نظر الى أسفل · كانت هناك لمعة ذهبية واهنة على وجهها ، بدت ناعمة جدا وقد أدارته الى أعلى ·

قالت : « كم أنت عال ! » (الفصل الحادى عشر) وبجانبها ، على أوراق عشب الراوند ، كان هناك أربعة طيور ميتة ، لصوص أطلقوا عليها الرصاص · ورأى بول بعض نوى الكرز وقد تعلق فى الأغصان وقد أبيض تماما ، مثل الهياكل وقد تعرى من اللحم · نظر الى أسفل مرة أخرى فى اتجاه ميريام · (الفصل التاسع) ·

ففى حين أننا نجد بول يتأرجح مع الريح ، وحركة الشجرة المرهفة وهى تهتز ، ومع حباب الكرز الرطبة الناعمة التى تلامس جلده وترسـل وميضا فى روحه ، وفى حين نجده يشعر بأنه جزء لا يتجزأ من نبض الحياة فى الريح ، والغسق ، والشعب والماء ، نجد ميريام وقد اتحدت مع مرارة أوراق الراوند ، والطيور الميتة ، ونوى الكرز المبيض · أن روحانيتها ، وخوفها من الاتصال الجسدى ، يعزلانها عن ذبذبة الحياة فى الطبيعة ·

ان بول لا يشعر باتحاده مع الطبيعة الا وهو مع كليرا · فبعد أن يحدث أول اتصال بينهما :

كانت طيور البويت تتصارع فى الحقل وعندما أفاق الى نفسه، تساءل ماذا كان ذلك الشيء قرب عينيه الذى كان يتلوى حياة فى الظلام ، وبأى صوت كان يتكلم · ثم أدرك أنه كان العشب ، وطائر البويت ينادى · وكان الدفء هو صوت تنفس كليرا العميق ·· ماذا كانت هى ؟ حياة برية قوية غريبة ، تتنفس معه فى الظلام فى تلك الساعة · كان كل شيء أكبر منهما بكثير حتى أنه صمت · لقد

التقيا ، وجمعا فى لقائهما وخزة العديد من سيقان العشب وصيحة البويت ، ودوران النجوم • (الفصل الثالث عشر) •

ان ما ينقله لورانس الينا فى هذه السطور ليس الا شعورا صوفيا بالوحدة مع الطبيعة • كلاهما قد توحد مع نبض الحياة الهائل فى الأشياء حولهما ، حتى فى نبض النجوم •

بل لعل هذه التجربة بالذات هى التى تنقذ بول فى النهاية ، عندما يفقد أمه وتتملكه الرغبة فى الموت ، ومرة ثانية نجد أن ملمس الحياة حوله وفى داخله هو الذى يمنعه من الانهيار •

كان الصمت المظلم يبدو كما لو كان يضغط عليه من كل جانب ، فيحيله مجرد شرارة دقيقة حتى يفنيه ، ومع ذلك ، رغم أنه يكاد يكون لا شىء ، الا أنه لم يكن قادرا على الغناء ، كان الليل الذى ضاع فيه كل شىء ، يتمدد ويمد نفسه الى ما وراء النجوم والشمس •• وراحت الشمس والنجوم تصنع شذرات لامعة تدور ذعرا ، وتتشبث أحدها بالآخر فى عناق ، فى ظلام فاقها جميعا ، وتركها مجرد أشياء دقيقة وجلة ، وتركه هو ، نقطة متلاشية فى قلب لا شىء ، ومع ذلك لم يكن لاشىء •• (الفصل الخامس عشر) •

ففى ظلمة الليل ، واللاوعى ، ومن خلال تجربة الاتحاد مع ايقاع الحياة فى الطبيعة مرة أخرى ، يستعيد بول ثقته بالحياة • فالطبيعة هى ما ينقذه فى آخر الأمر • ومع اكتشاف انه لم يكن لاشىء ، تنتصر فيه ذاته الطبيعية وبذلك يتهاوى الجانب الروحى والفكرى فيه أمام الجانب الحسى ، أو ينتصر الجانب اللاواعى على الجانب الواعى فيه •

وليس من الغريب أن تغص أبناء وعشـــاق حيثما تطلع الطبيعة واللاوعى فى جنبات الرواية ، بأمثلة كثيرة من الأسلوب التعبيرى ، ليس فقط فى الجزء الثانى من الرواية حيث يتضح أسلوب لورانس الرومانسى، بل حتى فى الجزء الأول الذى ينظر اليه عموما على أنه واقعى أساسا • ومن الأشياء التى لها مغزاها أن بول موريا رسام ، يقول عن رسومه :

كان يحب أن يرسم شخوصا كبيرة الحجم ، تفيض بالضوء ، ولكنها لم تكن مصنوعة فقط من الأضواء والظلال مثلما نجد عند الأنطباعيين ، بل بالأحرى كانت شخوصا محددة ، مثل الناس فى

لوحات مايكل انجلو · وقد ركبها داخل منظر طبيعى حقيقى فيما بدا له تناسقا ·

كان يعمل من الذاكرة ، مستعملا كل شخص عرفه ·· (الفصل الثانى عشر) ·

ولقد سبقت الجملة الأخيرة بلا جدال الجملة التى أوردها فى **مقالات متجانسة** التى أشرنا اليها قبلا · وهى توضح بما لايدع مجالا للشك أن لورانس لم يكن انطباعيا · ان التألق الذى يشير اليه بول هنا يعيد الى الذهن ملاحظته السابقة التى قالها بول لميريام من أنه كان يرسم لوحاته وعينه على الألق ، أو البروتوبلازم الحى ، لا على الشكل الجاف و «التناسق الحقيقى » يدل على حرصه على تناغم الحركة المتذبذبة فى شخوصه مع ايقاع الطبيعة من حولها · وهذا يوضح ، فى التحليل الأخير أن الأسلوب الذى طوره لورانس كان فى جوهره أسلوبا تعبيريا ·

وهذا الأسلوب يترك بصمته على محاولة لورانس أن يقبض على انسياب مشاعر شخصياته الداخلية وحالاتها العقلية والمزاجية وأننا لنجد مثلا ملحوظا على هذا فى وصفه لمسز موريل ، وهى حامل ، حينما يقذف بها زوجها خارج البيت فى الحديقة ويوصد الباب دونها أثر شجار بينهما · ويصف بول موريل مشاعر أمه كما يلى :

استندت مســز موريل على بوابة الحديقة ، وهى تنظر الى خارجها ، وغابت بفكرها لحظة · لم تكن تدرى فيم تفكر · ففيماعدا احساس ضئيل بالغثيان ، ووعيها بطفلها ، ذابت مثل العطر فى الهواء الشاحب اللامع · وبعد بعض الوقت ذاب الطفل أيضا معها فى بوتقة ضوء القمر ، واستراحت مع التلال والزهور والبيوت ، وقد غامت كلها فيما يشبه الاغماء (الفصل الأول) ·

ان لورانس هنا مهتم بأن يقبض على حالة مزاج مســز موريل ومشاعرها الداخلية وهى تصبغ الأشياء حولها · فشعورها بالغثيان ، ووعيها بالطفل بداخلها يسقطان على الأشياء الخارجية · وحالة المرأة الداخلية وهى حامل تتناغم مع التلال والزهور والبيوت · فالعالم الداخلى والخارجى قد غاما معا فيما يشبه الاغماء ، وهو الاغماء الذى تشعر به الأم داخلها ·

وفى مناسبة اخرى يصطحب بول معه ميريام الى الغابة الصغيرة ؛ حيث تريد أن تريه شجرة ورود اكتشفتها لكنها « كانت تشعر أنها لن تدخل روحها » حتى تريه اياها ٠ وفى الغابة :

كان كل شىء ساكنا ٠ كانت الشجرة طويلة شاردة ٠ وقد ألقت بأغصانها الشائكة على شجيرة زعرور برى ، وتدلت أغصانها حتى العشب ، تنشر الزذاذ فى الظلمة حولها بأنجم كبيرة مشقوقة ، صافية البياض ٠ كانت الورود تتوهج فى ظلمة الأوراق والسيقان والعشب فى عقد من العاج وفى النجوم الكبيرة التى كانت تنشرها رذاذا ٠ وقف بول وميريام ملتصقين أحدهما الآخر يراقبان ٠ كانت الورود الثابتة تتألق من داخلهما نقطة بعد نقطة ، وتبدو كما لو كانت توقد فى روحيهما شيئا ٠ وحط الغسق حولهما مثل دخان ، لكنه لم يطفىء الورود ٠

نظر بول فى عينى ميريام ٠ كانت شاحبة مترقبة دهشة ، وكانت شفتاها منفرجتين ، وتفتحت عيناها له ٠ بدت نظرته كما لو كانت ترتحل بداخلها ٠ ارتجفت روحها ٠ كان ذلك هو الوصل الذى أرادته ٠

استدار جانبا كما لو كان قد تألم ٠ استدار الى الشجيرة ٠ (الفصل السابع) ٠

ان حواس بول ترتجف حياء ٠ وحالته النفسية المنقسمة تنفخ الحياة فى الأشياء حولهما ، ويتلاحم العالمان الداخلى والخارجى ٠ ان الشجيرة ، والورود البيضاء ، فى تناقضها مع « ظلمة الأوراق والسيقان والعشب » ليست أشياء موجودة لذاتها ، بل هى وسيلة لاسقاط القوتين المتناقضتين ٠ قوة الجذب وقوة الطرد ، اللتين تعملان بداخل بول ، وقوة الروح الصافية التى تعمل داخل ميريام فالورود البيضاء تجسم روحانية ميريام التى لها برودة العاج ٠ لكنها تتألق فى الظلمة والغسق الذى يحيط بهما مثل دخان فى الأعماق المظلمة فى روح بول ٠ هى أشياء لا توجد ميريام الروحية وهى تشعر بنظرة بول وهى « ترتحل بداخلها » وتغطيها متعة الوصـــل التى تنشدها ومكونات المشهد تبرز أيضا المعركة التى تدور داخل بول بين الرغبة الجنسية التى لم يصل الى قرارها بعد والروحانية التى توقظها ميريام فيه ٠ وشعوره بعذاب الشد والجذب بين القوتين فى داخله تتضح فى استدارته جانبا ٠ فالنقطة الأساسية فى هذه الفقرة تتركز فى ايماءة الألم والاحباط واليأس ٠

ويحقق لورانس تنويعا على هذه الطريقة فى التعبير فى وصف لورانس لاستجابة بول لكليرا ، حيث لا يبذل أى محاولة نحو الموضوعية أو الانفصال ، وحيث نجد التعبير أكثر مباشرة وتلقائية • فتحت تأثير جمال كليرا الحسى ورغبته العارمة فيها ، حين تكون بجانبه فى ظلام المسرح ، يتدفق شعور بول على النحو التالى :

استمرت الدراما • رآها كلها على البعد تحدث فى مكان ما ، لم يعلم أين ، لكنها بدت بعيدة بداخله • كان ذراعا كليرا الممتلئان، رقبتها ، صدرها المهتز ، كان هذا يبدو كمالو كان نفسه • ثم تواصلت المسرحية بعيدا هناك فى مكان ما ، وتوحد مع ذلك أيضا • كانت عينا كليرا الرماديتين الداكنتين ، وصدرها الذى يهبط على صدره ، وذراعها الذى قبض عليه بين يديه ، كل ما كان له وجود • ثم شعر بنفسه ضئيلا عاجزا ، وهى تتشامخ فى سطوتها فوقه •

اننا نرتبط حين نقرأ هذا فورا مع حالة شعورية ، نشارك مباشرة فى أحاسيس بول ومشاعره • وبعض الجمل مثل « ذراعاها الممتلئتان » و « صدرها المهتز » تحدد نوعية شعوره • فكل جملة عليها بصمة رغبة بول الحادة ، وتوحده مع كليرا فى غمرة حمى هذا الشعور • ولعل هذا التدفق الشعورى تنويعه على أسلوب لورانس التعبيرى •

وكما ان ذات البطل لايمكن فصلها عن المشهد الاجتماعى ، فكذلك نجد أن الأسلوب التعبيرى مرتبط أوثق الارتباط بالأسلوب الواقعى فى رواية **أبناء وعشاق** •

خاتمة :

لعلنا اذا تتبعنا تاريخ الرواية الانجليزية الطويل نلاحظ أن الرواية التى كتبت فى القرن الثامن عشر كانت واقعية صرفة عند **ريتشاردسون وفيلدنج وديفو وسموليت** • فقد تميزت فى تصويرها للحياة بالتركيز على الأشياء والأفعال • اننا لا نكاد نتوقف فى أى منها عند حياة الشخصيات الداخلية ، أو أى استبطان ، أو تحليق فى سماء الخيال • بل اننا نرى الشخصيات مشغولة فى مواقف درامية ، تكشف عنها افعالها ، بينما هى تتحرك فى العالم الاجتماعى الذى تجده مصورا بشكل واقعى صريح • بل ولقد امتد هذا الأسلوب فى روايات جين أوستن فى الجزء الأول من القرن التاسع عشر • وكان لرواية دون كيشوت باتجاهها الى تسفيه

رومانسيات فرسان الملك آرثر • ونزعتها الى الارتباط بالواقع ، أثرها الظاهر على رواية القرن الثامن عشر بشكل عام •

لكن مما لاشك فيه أن الحركة الرومانسية فى الشعر تركت أثرا لا يمحى على أسلوب السرد فى الرواية الانجليزية فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر • فاذا كان التجريب فى الفن عموما يساعد دائما على اثراء تيار الواقعية الأم ، فقد كان للرومانسية أثر أكثر عمقا وأصالة • ولكن من الملاحظ ، من خلال ما عرضنا له فى هذا البحث من أمثلة ، أن هذا الأثر ظل قاصرا على مزيج عقلى واقعى وعاطفى رومانسى • وليس من الغريب أن نجد اشارات نقدية الى تأثر اميلى برونتى ببيرون ، أو جورج اليوت بويليام وردزورث فى نواح أشرنا اليها فى هذا البحث •

وليس من الغريب أن يستمر هذا الأثر وأن يتعمق فى روايات القرن العشرين • ومن الملاحظ أن أثرها لم يعد أثرا شعريا أو شاعريا فقط •• فقد اكتسب الأسلوب الروائى الكثير من كل الاتجاهات فى الفنون التشكيلية • وليس من الصدفة فى شىء أن نجد كونراد وقد تأثر بالاتجاه الانطباعى ، كما حاولنا أن نبين من خلال تحليل الصور الفنية عنده ، وكيف تعكس لنا أسلوب الفنان الانطباعى وهو يعمل بغير سأم فى لوحته • وليس من الصدفة أيضا أن نجد د • هـ • لورانس وقد تأثر ، بحكم تكوينه النفسى والفنى ، بالأسلوب التعبيرى سواء فى لوحاته أو رواياته • ولعل هذا لا يؤكد فقط وحدة الفنون سواء كانت أدواتها اللون أو النغم أو الكلمة •• لكنه أيضا يؤكد ماسبق أن أشار اليه بعض الروائيين من أن الرومانسية وجدت لتبقى ولتستمر ولتضفى على كل الفنون دفئا وتحليقا ربما كان الانسان فى حاجة دائمة اليه وسط واقع الحياة المبتذل •

٢ البنـــاء الـــروائى فى رواية جين اير(*)

(*) ليست هذه الدراسة دراسة بنيوية بقدر ماهــى استخدام لبعض عناصر المنهج البنيوى لاثبات نقطة الدراسة الاساسية ٠

لعله مما يثير الدهشة أن نجد بعض النقاد البارزين يعتبرون رواية جين اير قصة غرامية ، أو قصة ينصب الاهتمام فيها بصورة أساسية على الحياة الداخلية للبطلة · هكذا تجد ك · تيلتسن المفتاح الى شخصية جين فى تعطشها الى الحب ، وترى أن الرواية أولا وقبل كل شيء رواية عن الحياة الذاتية ، لا عن الانسان وعلاقاته الاجتماعية · فهى فى رأيها ، رواية ترسم معالم حياة خاصة ·

وتعدل و · ا كريك هذا الرأى قليلا · ففى رأيها أن القـــول بأن جين اير قصة غرامية أقل من الحقيقة بكثير ·

اذ أنها حين تصل الى تحقيق زواج جين ، تكون قد وضعت جدا لصراعات عاطفية وأخلاقية ، وصورت تطور احكام قبضة البطلة الخلقية والعاطفية على الحياة ككل ، ولهذا كله فان كلمة « قصة حب » معادل غير كاف تماما · فالقصة فى حقيقة الأمر تنظر بعين فاحصة فى تلك الفترة من الحياة التى تتخذ فيها البطلة (وفى مقام ثانوى ، بطلها أيضا) أشد القرارات تأثيرا فى حياتها ، وهى الفترة التى تثير أقصى العواطف التى تقدر عليها طبيعتها ، وتبرز قوة المبادىء الأخلاقية التى تحكمها وتضعها موضع الاختبار ·

ومع ذلك يظل هذا الرأى تقييما غير كاف للرواية · فسواء كانت الرواية « ترســـم معالم حياة خاصـــة » أو تتعقب صراعات البطلة العاطفية والأخلاقية ، الا أن الحقيقة هى أن هذه الصراعات لا تجرى فى فراغ ، فهى متأصلة الجذور فى وضـــع البطلة الاجتماعى وعلاقاتها · الجانب الشخصى لا ينفصل عن الجانب العام · وقد كان الكتاب الروائيون واعين تماما بهذا التفاعل بين حياة الفرد الداخلية وحياته العامة · فقد أطلق هنرى فيلدنج على روايته جوزيف اندروز كلمة « ملحمة » ، فيما

يبدو ، على أســـاس أنها تغطى مجتمعا كاملا بكل مؤســـساته وطبقاته وأخلاقياته · وكانت جورج اليوت ترى أنه « ليست هناك حياة خاصـــة لا تتحكم فيها حياة عامة أكثر اتساعاً » ·

والحقيقة أن اغفال الجانب الاجتماعى فى أية رواية يعنى النزول بها الى مجال القصة القصيرة ، أو القصة الطويلة فى أحسن الأحوال · هذا هو رأى النقاد وكتاب الرواية على حد سواء · وقد أدى اغفال جوزيف كونراد للجانب الاجتماعى فى بعض رواياته بجورج لوكاتش الى أن ينظر الى هذه الروايات على النحو التالى :

> ان أبطال كونراد يواجهون على وجه الحصر بصراعات أخلاقية شخصية تتكشــف فيها قوتهم الفردية أو ضــــعفهم · ولو أن هذه الصراعات قد صيغت بعبارات أكثر عمومية لاكتسبت دلالة أوسع ، لكن أسلوب القص يستبعد مثل هذه العمومية · وهذا يسبغ على أعمال كونراد صفة الاكتمال والاكتفاء الذاتى ، لكنه يحول بينه وبين تصوير كلية الحياة ، فهو فى الحقيقة كاتب قصة قصيرة لا كاتب روائى ، والاعصار أو خط الظل مثالان مشهوران ·

ويبدو أن النقاد البنائيين يتفقون مع هذا الرأى فى الرواية بصفتها نوعا أدبيا · فالتقليد الفنى الأساسى الذى يحكم الرواية فى رأيهم ، هو أننا نتوقع منها أن تصور عالما انســـانياً مشــحونا بالمعنى · لهذا يرى جوناثان كللر :

> لابد أن تنظم الكلمات بشكل يبرز معه من خلال القراءة نموذج للعالم الاجتماعى ونماذج للشخصية الفردية · للعلاقات بين الفرد والمجتمع ، وربما كان أهمها جميعاً نوع الدلالة التى يمكن أن تحملها هذه الأوجه ·

وفى ضوء هذه الملاحظات سوف نحاول فى هذا المقال أن نقوم بتحليل لبناء رواية جين اير · وحتى نستطيع تحقيق هذا فاننا نرى استخدام المنهج البنائى أكثر المناهج تلاؤما مع هدفنا · ونحن لا نعنى ذلك النوع من النقد البنائى الذى يأخذ النماذج اللغوية بجدية ، ويرى بنية الحبكة مماثلة لبنية الجملة · فنحن أكثر ميلا الى المدخل البنائى الآخر الذى يتعامل مع الرواية بشروطها هى ، وينظر اليها بمنظور أدبى محض ·

وفى مجال بنية الحبكة تحدد البنائية شفرتين : الشـــفرة التخمينية والشفرة التأويلية : الأولى تختص ببناء الحبكة ، والثانية بحل لغز أو غموض ٠

وفى حدود ما يتعلق بالشفرة التخمينية ، فان البنائية ترى بناء الحبكة على أنه تتابع من موقف ابتدائى الى موقف نهائى ، أو ما يسميه كلود برموند « نقطة انطلاق » و « نقطة وصول » ، اذ أن معظم القصص تتعاقب أحداثها من عقد سلبى الى عقد ايجابى(مثل الاغتراب عن المجتمع الى العودة الى التكامل معه) ، أو العكس ٠ ولهذا فانه ينبغى على القارىء أن يبدأ من نقطة الانطلاق ويتحرك باتجاه نقطة الوصول ، اذا شاء أن يعيد بناء الحبكة ٠ ولعله مما يثير الاهتمام أن النقد التاريخى ، أو بعبارة أصح النقد الجدلى ، يتفق مع هذا الرأى تماما ٠ فيرى جورج لوكاتش أن نقطة الانطلاق ونقطة الوصول تحصران فيما بينهما « التيمة » التى تطرحها أية رواية ، والرؤية التى تعيش فى عينى الكاتب ٠

وعلاوة على هذا ٠ فاننا ، طبقا للبنائية ، حين ننتقل من حال الى حال فإننا لا نقوم بتنظيم الحبكة فحسب ، بل نتعرف عليها أيضا بصفتها تصويرا لتيمة أو فكرة لأنها أيضا عملية انتقال من « مضمون معكوس » الى مضمون محلول ، أو كما يقول كللر :

> ان العلاقة بين حال ابتدائى وحال نهائى يرتبط بعلاقة متبادلة بين الموقف الفكرى الابتدائى أو المشـــكلة وخـــاتمة أو حل فكرى (تيمى) ٠

وهكذا فان البنائيين يرون تطور الحدث على أنه عملية تحويل ٠ يصل مايكل لين ، من خلال اعتماده على الأنماط الاجتماعية المتغيرة ، الى استدلال مؤداه :

> اننا نرى بناء معينا يتحول الى بناء آخـــر وأن ملاحظـــاتنا المتكررة تسمح لنا بأن نقول أن بناء سلبيا يتحول دائما بشكل معين، بحيث لايعطينا قوانين سببية ٠٠ بل قوانين التحول ٠
>
> والعملية خاضعة لهذه القوانين التى تتحدد فيما يسميه :
>
> الترتيبات المنتظمة التى تكشف عن أنها تتبع قانونا ، والتى يمكن ملاحظتها أو استخلاصها من الملاحظة ، والتى يتغير من خلالها وضع بنائى معين الى وضع بنائى آخر ٠

ولكن ينبغى أن نلاحظ أن ما يتحكم فى هذه التحولات أنما هو وجود متعارضات ثنائية داخل الرواية تحكم العلاقات بين عناصر بناء ما · ويبدو أن البنائيين يعنون ضمنا أن وظيفة المتعارضات الثنائية هى تحديد المسار الجدلى فى الرواية من خلال صراع الارادات المشتبكة ، وبهذا تعجل بوضع حل أو اقرار للقضية المطروحة ويعبر مايكل لين عن هذا الرأى بقوله :

وتتصف الأبنية بعلاقات يراها ليفى شتراوس علاقات يمكن اختزالها فى نهاية الأمر الى تعارض ثنائى · فالمنهج البنائى ، اذن ، وسيلة يمكن من خلالها التعبير عن الواقع الاجتماعى بصفته تعارضات ثنائية ، حيث يكتسب كل عنصر ، سواء كان حادثا فى قصة خرافية أو بندا من بنود السلوك مثل تسمية أو تصنيف ظواهر طبيعية ، قيمته فى المجتمع من خلال وضعه النسبى فى قالب التعارضات وتوسطاته لاصلاح ذات البين وايجاده للتسويات ·

ويركز البنائيون ، فى تعقبهم لتطور بناء الحبكة من موقف ابتدائى الى موقف ثانوى والتحويلات والتعارضات الثنائية التى تملى هذه التحولات ، على متتاليات الأفعال الوظيفية التى تشكل العمود الفقرى للحبكة · فالأحداث والأفعال والمتتاليات التى تلعب دورا رئيسيا فى تطور الحبكة ، وتحدد مجرى الحدث ، هى الوحدات الأولية التى يسترشد بها من يقوم بالتحليل · هذه البنود ليست مهمة فى حد ذاتها ، بل هى مهمة فى حدود الدور / أو الوظيفة التى تؤديها فى البناء الكلى للحبكة ، وفى حدود الدلالة التى تضفيها على متتالية من المتتاليات · وبالتالى يميز البنائيون بين « النويات » التى تتضمن خرقا لعقد تقليدى أو اقرارا له وبهذا تدخل فى تشكيل الحبكة ، وبين « العوامل المساعدة » أو « التوابع » التى ترتبط بالنويات ولا يترتب عليها نتائج ·

واذا كان معظم هذا يبدو متسقا مع المداخل التقليدية ، الا أن البنائيين قد أسهموا ، بلاشك ، اسهاما أساسيا فى النقد الروائى ، فى أخذهم بعين الاعتبار الشفرة التأويلية التى تنطبق على العنصر الكشفى فى القصة والتى تلعب دورا باعتبارها وسيلة فى بناء الحبكة · فهم ينظرون الى رغبة القارىء فى أن يرى لغزا قد حل أو وصل الى تسوية له ، قوة بنائية ، حيث أنها تؤدى به الى التقاط المتتاليات ذات الدلالة وتنظيمها فى كل متكامل ، والى البحث عن الطريقة التى تطرح بها مشكلة ، أو غموضا أو أى شىء لا يبدو مفسرا تفسيرا كافيا ، وكيف تتطور حتى تصل الى تسوية نهائية ·

من هنا تجيء أهمية الشفرة التأويلية فى المنهج البنائى وفيما يخصنا الآن فى هذا المقال فهى شديدة الأهمية فيما يتعلق برواية **جين اير** ٠

فى **جين اير** يتطور الحدث على أربع مراحل ٠ فتغطى الفترة التى تقضيها جين فى جيتسهيد مع زوجة خالها امتدادا زمنيا يصل الى تسع سنوات ، ثم تقضى تسع سنوات أخرى فى مدرسة لوود ، ثم سنتين بين ثورنفيلد هول ومور هاوس قبل أن يتحقق زواجها السعيد من روتشستر ٠ كل مرحلة من هذه المراحل تنتهى بادراك أو بكشف ما يؤدى بها الى اتخاذ قرار ، وهذا القرار يوجه تيار الأحداث وجهة جديدة ٠

هناك أربع نوبات تحدد مسار الحدث فى المرحلة الأولى من مراحل تطور جين فى جيتسهيد هول : المواجهة الايجابية الأولى بينها وبين جون ريد وحبسها فى الغرفة الحمراء ، والمشهد بينها وبين الصيدلانى ، وأخيرا المواجهة بينها وبين زوجة خالها ٠ كل من هذه النوبات تتمخض عنه نتائج ، وتلعب دورا فى تطور الحبكة ، وتؤدى الى مجموعة من التحولات فى جين والآخرين ، وتساعد جين على اكتساب استبصار فى موقفها بحيث تصل الى قرار ٠

فاستئساد جون ريد عليها ، ومشاكساته الدائمة ، واحتقاره لأمرها لكونها يتيمة لا عائل لها ، انما يثير القوى الكامنة فى شخصية جين ٠ تتحول الفتاة الصغيرة الخاضعة المطيعة المنطوية على ذاتها الى شخص آخر ، حين تثور فى طبيعتها كل قواها النارية واندفاعها العاطفى ٠ انها تتعلم كيف تكيل الصاع صاعين ٠ ويحدد هذا أول تغير فى شخصية جين ٠ ان « العبدة المتمردة » تتعلم درس المقاومة الأول ٠ وتحولها يؤدى الى تغير آخر فى جون ريد ، الذى يبدأ فى الخوف منها والجرى الى أمه طلبا لحمايتها ٠ وهكذا يتبادل الاثنان مكانيهما ويحدثان بهذا أول انقلاب درامى فى الموقف ٠

وتجربة الغرفة الحمراء تثير فى نفس جين أول انطباع غامض بالظلم الذى أوقعها فيه حظها العاثر ٠ أما وقد استجمعت قواها تحت تأثير طاقة التمرد التى تفجرت فيها فانها تصل الى نوع ما من الاكتشاف :

« ظلم ! ظلم ! » هكذا قال عقلى ، وقد دفعه هذا الحافز المؤلم الى اكتساب قوة مبكرة النضوج وان كانت عابرة : وحثنى الاصرار الذى ثار هو الآخر على البحث عن ذريعة غريبة لتحقيق الهرب من ظلم لا يحتمل ٠

هذه واحدة من اللحظات الهامة فى حياة جين وتطورها ، اذ أنها تفتح عينيها على ظلم المعاملة التى تلقاها ، والذى يؤدى بها ، بدوره ، الى اتخاذ قرار هام ٠

ومشهد الصيدلانى الذى يلى هذا يؤدى وظيفة هامة فى تحديد وسيلة هروبها الى مدرسة الصدقة ، وفى تبرئتها فيما بعد فى عينى المشرفة على المدرسة ضد اتهامات بروكلهيرست التى يعلنها على مسمع من التلميذات ٠

أما وقد قر قرار جين الآن فانها تستطيع أن تنظر فى عينى زوجة خالها وأن تبادلها اتهاما باتهام ٠ وتصعق المرأة وينتابها الخوف ٠ ان التغير الذى يطرأ على جين يثير ذعرها الى حد أن « عينها الرمادية الرابطة الجأش عادة أقلقتها نظرة خائفة » ٠ ان غضب جين يندلع وتقول للمرأة رأيها فيها ازاء اتهامها لها بالزيف ونكران الجميل فى حضور بروكلهيرست المرائى ٠ مرة أخرى يتبادل الاثنان مكانيهما ٠ فالمرأة يروعها هذا الانفجار العاصف ، وتنتشى جين باحساس بالحرية والانتصار ٠ ان « انتصارها الأول » على مسز ريد يولد فيها احســـــاسا بأن « رابطة غير مرئية قد انفصـــمت ، وأننى قد كافحت للوصـــــول الى حرية لم يكن لدى أمل فى تحقيقها » ٠

وهكذا فان الموقف الابتدائى فى جين اير لا يصـــــور علاقات جين الشخصية والضغوط والتوترات العاصفية التى تتعرض لها ٠ فهو يصل الى أبعد من هذا فى تصوير أنماط العلاقات بين الشخصيات الرئيسية ٠ ولكنه فوق هذا كله يطرح مشكلة ٠ هذه المشكلة تصبح المولد الكهربائى الذى يطلق تيار الأحداث ٠ ويبقى لتطور الحدث أن يصـــــل الى تسـوية لهذه المشكلة ٠ ويثير هذا سؤالا ما اذا كانت المشكلة مشكلة شخصية كما تبدو ٠

ان الموقف الابتدائى ، كما لاحظنا فيما سبق ، موقف يتضمن التيمة أو الفكرة ٠ وفى هذا الخصوص علينا أن ندرك أن الموقف الابتدائى هذا فى جين اير لا يعرض فقط مشكلة جين الشخصية أو العاطفية ٠ فهذه المشكلة مرتبطة أوثق الارتباط بالجانب الاجتماعى من وضع جين ٠ ان اســـاءة معاملة آل ريد لجين ، والتعاطف الذى ينكرونه عليها ، وتعطشـــــها الى الحب ، كلها نتيجة أنها عالة على الأسرة ٠ والرواية لاتضع هذا موضع الشك مطلقا ، فمنذ البداية يتضح هذا فى موقف الخدم الذين « لايريدون أغضاب سيدهم الصغير بأخذ صفها ضده » ٠ ويعرب جون ريد عن هذا فى انفجاره قائلا :

« ليس من شأنك أن تتناولى كتبنا ، فأمى تقول انك عائلة ، أنت لاتملكين مالا ، لم يترك له أبوك أى مال ، عليك أن تستجدى لا أن تعيشى مع أبناء السادة من أمثالنا ... »

ويتأكد هذا الجانب فى الاشارة الى أصلها الفقير . فموقف العائلة من هذه القريبة الفقيرة يضرب بجذوره فى حقيقة أن أمها ، التى كانت من آل ريد ، تزوجت من رجل دونها اجتماعيا ، وحرمها أبوها من الميراث « ونبذها دون أن يعطيها شلنا » . وجين لاتعانى المشاكسة والمضـايقة والاهانات والضرب فقط . فهى تعانى أيضا من احساسها بأنها عالة على الآخرين ، على الرغم من أنها لاتستطيع بعد أن تدرك ماينطوى عليها موقفها الاجتماعى على المستوى العقلى . « لقد أصبح توبيخى بأننى عالة نغما رتيبا فى أذنى : موجعا جداً وساحقا ، لكنه نصف مفهوم فقط » .

اذا نظرنا الى مشكلة جين فى ضوء هذا فانها لا تصبح مشـكلة شخصية خالصة ، بل تكتسب دلالة أوسع . فمعاناتها على المستوى العاطفى ترتبط بمشكلة الاعالة الاجتماعية . ومن الضرورى الا يغيب هذا عن بالنا، أن طبيعة صراعاتها التالية تتحدد بطبيعة هذه المشكلة ، حتى ان كيانها كله يصبح موجها نحو ايجاد حل لهذه المشكلة المزدوجة التى لا تجد لها حلا الا فى الموقف النهائى . أى أن حركة الحبكة تتجه من « عقد سلبى » الى « عقد ايجابى » على المستويين العاطفى والاجتماعى .

والمرحلة الثانية من تجربة جين فى الحياة تتألف من خمس نويات تعرفها على هيلين بيرنز ، زيارة بروكلهيرست للمدرسـة ، المشهد الذى يجرى فى غرفة الآنسة تمبل مدرستها ، موت هيلين ورحيل الآنسة تمبل .

ان جين اير تتخير هيلين بيرنز لتعقد معها صداقة لأنها ترى فى الفتاة شبيهة لها . قسوة الآنسة سكاتشرد على هيلين يثير تعاطف جين حيث انها هى نفسها قد خبرت القسوة . وهى أيضا منجذبة الى هيلين بسبب قدرتها على التحمل . وهى تتساءل لماذا لاتبادر هيلين الى مقاومة الظلم ، وتعلمها هيلين درس الاحتمال والغفران . ويدور الحوار بينهما حول فلسفة المقاومة وعدم المقاومة ، حول الغفران وتغذية العداوة ، حول الاعتراف بأخطائنا وانكارها . هذا التواصل الروحى بينهما ينفع جين فيما بعد حين تقوم بزيارة زوجة خالها وهى على فراش الموت ، وتجد نفسها قادرة على أن تغفر لها اساءاتها ، وأن ترتفع فوق كراهيتها .

وزيارة بروكلهيرست للمدرسة نواة هامة اخرى ، أنه يسىء تصوير جين على مرأى ومسمع من الجميع ، ويذلها · انها تشعر بعار أن يكون المرء هدفا للازدراء ، وتخشى النتائج المترتبة على هذا من حرمانها فى الاتصال بالآخرين · لكن يحدث مالم تكن تتوقعه ، وتخبر أول مذاق للعاطفة الانسانية والود · فبينما هى قائمة على المقعد ، أو على قاعدة العار ، تمر بها هيلين :

رفعت اليها عينيها وهى تعبر ، أى ضوء غريب كان يشع فيهما حياة ! أى احساس غير عادى بعثه ذلك الشعاع فى كيانى كله ! أى شعور جديد شد من أزرى ! كان كما لو أن شهيدا ، بطلا ، قد مر بعبد أو ضحية ، ومنحه قوة أثناء عبوره تحكمت فى الهستيريا التى كانت تتصاعد ، رفعت رأسى واتخذت وقفة ثابتة على المقعد ·

وفوق ذلك ، فان الحدث يكسب لها شغف الآنسة تمبل بها، فتبرىء ساحتها من اتهامات بروكلهيرست ، وترد اليها اعتبارها فى عيون المجتمع الصغير ، بحيث تعيد ادماجها فى المجتمع الانسانى · وللمرة الأولى فى حياتها تحيا جين وحدة الشعور مع كل من يحيط بها ·

لكن موت هيلين بيرنز ، ورحيل الآنسة تمبل يعزل جين عن أنبل ماق العلاقات الانسانية ، فتنوء بوحدتها ، ويشرق على عقلها ادراك جديد ، ألا وهو :

أن عقلى قد نضا عنه كل ماكان قد استعاره من الآنسة تمبل أو بالأحرى أنها قد أخذت معها الجو الهادىء الذى كنت أتنفسه فى جوارها · وأننى قد تركت الآن على سجيتى ، وقد بدأت أشـــعر بفورة العواطف القديمة ·

ولذلك ينبعث فيها الحنين الى المغامرة فى العــــالم الخارجى على اتساعه ، واكتساب معرفة أفضل ، وخبرة الحياة بشكل أكبر ، وايجاد مجال أوسع لتمارس قدراتها · وليصل بها قرارها أن تغادر لوود الى نهاية مرحلة فى حياتها ، ويفتح لها مرحلة اخرى فى ثورنفيلد ·

ومرة أخرى نلاحظ أن مشكلاتها الشخصية لا تنفصـــل عن الواقع الاجتماعى ·وتبرز التناقضات الثنائية هذا بكل وضوح · فحال الأطفال اليتامى فى مدرسة لوود يعرض بشكل يمكن مقارنته فى تأثيره بتصوير

تشارلز ديكنز لظروف الحياة التعيسة التى تحياها الأطفال فى الملجأ فى رواية **أوليفر تويست** • ان طعامهم الذى لا يكفيهم ، وملابسهم الهزيلة ، وظروف حياتهم غير الصحية ، والوباء الذى يهدد حياة الأطفال اليتامى ، كلها تتأكد بالمقارنة الى أى بروكلهيرست فى العالم • ان بروكلهيرسـست يصطحب معهعائلته فى زيارته للمدرسة وأثناء قيامه بالقاء محاضرة عن ضرورة البساطة فى الملبس والتقشف فى العيش ، يقاطع المحاضرة دخول عائلته « قد تدثرت بشكل رائع فى ثياب من القطيفة والحرير والفراء » • العالمان متعارضان بشكل حاد • وتعاسة الفقراء تعرض فى مقابل رفاهية الأغنياء •

وزيارة بروكلهيرست للمدرسة يربط بين وضعها الحالى وبين حياتها مع آل ريد • فالرجل مبعوث مسز ريد الى لوود • وهذا الربط لايغيب عن بال جين حين يتواثب فى عروقها غضب جامح ضد « ريد ، بروكلهيرست وشركائهما » • المسحوقون يبدون ضحايا طبقة لا انسانية ونظام اجتماعى ردىء •

وعلاوة على هذا فان هذه النغمة يقابلها احساس جين بمساواتها لكل من حولها • فهى تنتشى بشعورها أنها هنا على الأقل « تعامل على أنها ند » • وهنا أيضا تتمكن من تحقيق درجة من الاعتماد على النفس حين تعين مدرسة فى نفس المدرسة • وهكذا يتحقق هدفا جين • ان بحثها عن العاطفة والاستقلال يكلل بالنجاح • ويتطور هذا النجاح فى المرحلة التالية من تدرج جين فى الحياة •

نفس النسق تتصف به المرحلة الثالثة من تطور الحدث ، ولكن مع اضافة **العنصر الكشفى** ، أو **العنصر البوليسى** ، وهو عنصـــر تعالجه تشارلوت برونتى ببراعة فهى تحافظ بشكل ثابت على وجود لغز لابد من حله يتعلق بثورنفيلد هول • ويستخدم كوسيلة بنائية والغموض من هنا مسخر لخدمة قصة الحب ، وله نتائجه على العلاقة العاطفية التى تنشأ بين جين وروتشستر •

وفى هذا الصدد لابد لنا من ملاحظة أن البنائيين يميزون بين مكونات العملية التأويلية على النحو التالى :

لدينا أولا **الوعد باجابة** ، حين يشير القاص أو شخصية الى أن هناك اجابة سوف تعطى أو أن المشكلة ليست بلا حل ، **الشرك**

وهى اجابة قد تكون صحيحة تماما ولكنها مصـــممة للتضـليل ، الالتباس ، وهو اجابة غامضة تكثف الغموض وتؤكد تشـويقه السد ، وهو اعتراف بالهزيمة ، زعم بأن الغموض غير قابل للحل ، الاجابة المعلقة ، وهى الاجـــابة التى يقاطع فيهـا شىء ما لحظه اكتشاف ، الاجابة الجزئية ، التى تعرف فيها بعض الحقيقة ، لكن الغموض يبقى ، واخيرا الكشف ، الذى يقبله القاص أو الشخصية أو القارىء على أنه حل مرض ٠

فمنذ بداية هذه المرحلة نجد قارىء جين اير يعد لاستقبال ســـر غامض ، حين تخطىء جين مسز فير فاكس على أنها سيدة البيت ، وتخطىء اديلا على أنها ابنتها ٠ ويمهد هذا الارباك فى الهويات للغز جريس بول ، فتبدأ العملية التأويلية بمحادثة بين مسز فيرفاكس وجين حول وجود أية أشباح فى ثورنفيلد ، أو معتقدات متداولة عبر الزمن عن أشباح ٠ ويعقب هذا مباشرة جلجلة ضحكات خارقة للطبيعة تسمعها جين ٠ لكنها تنحى مخاوفها جانبا حين تطلب مسز فيرفاكس من جريس بول أن تكف عن أحداث جلبة والحادث يبين لجين أنها « كانت بلهاء لأن احساسا حتى بالدهشة قد ساورها » ٠ بل ان حب استطلاعها حين يثيره ســـماعها لضحكات وهمهمات شاذة ، لايلبث أن يخمد ازاء تمالك جريس بول لنفسها ٠

ويتكثف السر الغامض حين تشير مســـز فيرفاكس الى كراهية روتشستر لثورنفيلد والى الوضع المؤلم الذى اتحد أبوه وأخوه ليضعاه فيه لكى يحقق الثراء ٠ ويظل اصل محنة روتشستر وطبيعتها سرا مغلقا بالنسبة لمسز فيرفاكس ٠ ولجهلها بأن مسز فيرفاكس مثلها تماما تجهل تجهل حقيقة هذا الغموض ، فان جين تعتبر اجابتها اجابة مراوغة ٠

ويلقى روتشستر اليها بتلميحات وايحاءات غامضـــة فى كلمة ، ايماءة ، نظرة ، أو جملة مبتسرة ٠ غير أن موقف روتشستر من ثورنفيلد هول يؤكد رأى جين فى أن هناك سرا غامضا [10] وهى تبحث عن مفتاح لهذا السر فى وجه روتشستر حين يلقى بنظرة « الى جدار سطح البيت » للحظة بدا الألم ، والاحساس بالعار ، والغضب ، والاشمئزاز والكراهية تتصارع صراعا يرتجف فى الحدقة الكبيرة التى راحت تتسع تحت حاجبه الأسود » ٠ وفى اعترافه بأنه يمقت هذا المكان يبدو كما لو أن مفتاحا الى اللغز يطفو الى السطح ٠ لكن الاجابة تظل معلقه هناك ٠

ومثل من أمثلة الاجابة التى صممت التضليل ، وهى بعيدة كل البعد عن الحقيقة ، هو حينما يعزو روتشستر محاولة اغتياله الى جريس بول ٠ لكن هذا يثير أسئلة أبعد حين تحاول جين أن تخمن السبب الغامض الذى يحول بينه وبين اتهام جريس ٠ هى الآن مقتنعة قناعة أكيدة بأن هناك « سرا مغلقا فى ثورنفيلد ، وأننى كنت مستبعدة عن عمد عن المشاركة فى ذلك السر » ٠ وتظل جريس بول بالنسبة لها « ذلك اللغز الحى ، سر الأسرار » ٠ ومحاولة جين أن تلملم الأشياء هى فى حقيقة الأمر ، محاولة لبناء معنى ، وهى على هذا النحو قوة بنائية ٠

ويعمق هذا اللغز رد فعل روتشستر لاعلان نبأ وصول ميسون ٠ ويظل جزءه أشد الغازا ، حين تكتشف جين أن ميل ميسون الى السلبية كان دائما خاضعا لطاقة روتشستر الايجابية ويثير الهلع فى البيت الصرخة المخيفة فى جوف الليل ، ومحاولة اغتيال ميسون ، والجلبة التى تثور بين الضيوف ٠ تورط ميسون يضيف الى اللغز أبعادا جديدة وتتساءل جين :

أى جريمة تلك التى كانت تعيش مجسدة فى هذا القصر المنعزل ، ولم يكن صاحب القصر قادرا على طردها أو اخضاعها ، أى سر ذلك الذى كان يندلع آنا فى شكل حريق وآنا آخر فى شكل الدم ، فى أقصى ساعات الليل سكونا ؟ ٠٠ »

ويستدعى هذا تفسيرا من روتشستر ، الذى يعطى اجابة جزئية تحمل بعض الحقيقة ٠ لكن اللغز يظل بلا حل ، وهو يجيب اجابة عامة ٠ وتشعر جين بأن الكشف مايزال مؤجلا ٠ حتى بعد انتهاك غرفتها ، عشية زفافها ، يظل روتشستر يراوغها ٠ لكنه يعطيها وعدا باجابة ، مشيرا الى أنه سيجيبها حين يحل اللغز ٠

« ٠٠٠ سوف اجيبك عندما يمضى على زواجنا سنة ويوم ، ولكن الغموض ؟ » واخيرا ياتى الكشف ، افشاء السر ، الحل المرضى عندما يقاطع ميسون مراسم الزفاف ، ويفضى روتشستر بسر برتا ميسون ، زوجته المجنونة ٠

العملية التأويلية التى تكمن فى لب هذه المرحلة من تطور الحدث عنصر لا يتجزأ من عناصر بناء الحبكة ٠ فهى تؤدى الى تحول ، أو انقلاب فى الموقف ، اذ تشعر جين حين تواجه هذا الموقف بحتمية حدوث تغير

وضرورة الوصول الى قرار » · لقد تغير كل شيء حولى ، ياسيدى : ولابد أن أتغير أنا الأخرى · » الصراع الذى يجرى بداخلها بين مايمليه عليه عقلها وما ينبض به قلبها يصل بها الى تسوية للأمر ، والكشف يؤدى الى قرارها بضرورة أن ترحل ·

ولكن اذا كانت العملية التأويلية ترتبط ارتباطا وثيقا بصراعات جين الخلقية والعاطفية ، فان التعارضات الثنائية تؤكد الجانب الاجتماعى من مشكلتها · فعندما تصل فى أول امر الى ثورنفيلد ، يكون وعيها بوضعها الاجتماعى كعالة لايزال يطاردها · أنها تشعر بالمساواة بينها وبين مسز فيرفاكس بصفتها تابعة ، مثلما تعى كونها تابعة لروتشستر الذى يدفع لها أجرها ووضعها الاجتماعى الأدنى بالنسبة للآنسة انجرام المتعالية التى تحط دائما من قدرها · فحين تفكر فى احتمال زواج روتشستر من الآنسة انجرام تصرح بأنها :

كلما فكرت فى وضع الطرفين وتعليمهما ، الخ ، كلما تضاءل شعورى بأننى كنت على حق فى الحكم عليه أو على الآنسة انجرام أولومهما لأنهما كانا يتصرفان وفقا لأفكار ومبادىء غرست فيهما منذ الطفولة · كانت طبقتهما كلها تؤمن بهذه المبادىء ·

ولدى جين خطط لتحقيق استقلالها · فهى تعترف لروتشستر بأن ··· أقصى أملى أن ادخر ما يكفى من المال من دخلى لأن أنشىء مدرسة يوما ما بيت صغير أستأجره بنفسى » · غير أن خططها ، شأنها شأن حبها ، تبوء بالفشل · ويظل القارىء ينتظر حلا لمشكلاتها فى الجزء الأخير من الرواية ·

وتشغل علاقة جين بسانت جون ريفرز أغلب الفترة التالية من حياتها مع آل ريفرز · وهى نواة أساسية ترتبط ارتباطا وثيقا ببناء الحبكة · أما النويات الأخـــرى مثل وفاة عمها والمال الذى ترثه فانها تتعلق بالعملية التأويلية ·

وأول ما نلاحظه فى هذه المرحلة هو أن مجىء جين الى بيت آل ريفرز يتم بمحض الصدفة ، مما يضعف بناء الحبكة ، خاصة وأن التقاءها العابر بهم يؤدى وظيفة ، وظيفة شديدة الأهمية ، الا وهى توفير اقارب لها ، ووضع حد لمشكلاتها المالية ورغبتها فى الاستقلال ·

والتناقض بين جين وسانت جون ، من ناحية أخرى ، لا يعنى فقط ابراز الفروق بين طبيعة كل منهما ، بل أيضا ابراز الفروق بين فكرة كل منهما عن الارتقاء فى هذا العالم · ان ملامح سانت جون الوسيمة المتسقة تتناقض لامع ملامح جين فقط ، ولكن من ملامح روتشستر أيضا · وحماسته فى سبيل نشر كلمة الله تتناقض مع حنين العاشقين · وطبيعة الروحية المتسامية تقف على طرف نقيض مع طبيعة جين وروتشستر الحسية · كذلك فان رغبته فى الارتقاء عن طريق تبنى قضية دينية تتعارض تعارضا جذريا مع محاولات جين أن تصعد فى السلم الاجتماعى ·

مثل هذا التعارض من شأنه أن يحدد طبيعة العلاقة بين جين وسانت جون · فهو يملؤها رهبة بحماسته لقضيته وقداسته · لكنها ما أن تكتشف مواطن الضعف فيه حتى تتمكن منه · فهى تكتشف سيطرة القديس على الجانب الانسانى من شخصيته ، وتدرك التباين بينهما بأنها اذا أصبحت زوجة له فسوف تكون « مجبرة على أن تبقى طبيعتها الملتهبة هادئة على الدوام ، وأن تفرض عليها أن تحترق داخليا دون أن تطلق صيحة · » وعندما يعانقها تجد نفسها مضطرة الى عقد مقارنة بينه وبين روتشستر فبعد أن خبرت ما يكون عليه الحال حين يقع الانسان فى الحب فى تجربتها مع روتشستر ، فانها تشعر بالفرق · وهذه المقارنة تنفعها حين تضطر أخيرا الى اتخاذ قرار ما اذا كانت سترتبط به أو ترفضه ·

ولقد كان من الممكن أن يحسم الموقف بسهولة من خلال التعارض الثنائى بينهما · لكن تشارلوت برونتى يلجأ الى وسيلة غنائية عندما تسمع جين صوت روتشستر يعبر كل المسافة التى تفصل بينهما وتدعوها اليه · أن التأثير هنا ، بدون شك ، تأثير ميلودرامى ، ومن المطلوب من القارىء أن يلغى من عقله امكانية حدوث هذا ، وأن يصدق لكن ما يحدث لايرضى القارىء بصفته نواة وظيفية ، خاصة وأن من المفروض فى هذا الذى حدث أن يضع نهاية سعيدة لصراع جين العاطفى وأن يحل الجانب الشخصى من مشكلة جين ·

ولعل حل مشكلتها الاجتماعية يجد قبولا أكبر ، على الرغم من أنه نتبع من ظروف جين لا من شخصيتها · وتشارلوت برونتى فى هذا تفيد من استخدام وسيلة الهوية الغامضة · وعلى الرغم من أنها واحدة من مخزون الوسائل فى روايات القرن الثامن عشر ، الا أنها تتسق مع العنصر الكشفى ، أو البوليسى ، الذى استخدمته فى الجزء السابق من الرواية ·

فقد اتخذت جين اسما مستعارا • وعندما يصل نبأ الوصية التى تركها عمها الغائب الى سانت جون ، فانه يقوم بتحريات ويحدد هويتها ويتعرف عليها • وقد أعدت تشارلوت برونتى لهده النهاية اعدادا جيدا ، فبذرت بذورها فى وقت مبكر من أحداث الرواية • فأول ما نسمعه عن هذا العم الذى يعيش فى ماديرا يأتى حين تقوم بيسى بزيارة جين قبل رحيلها عن لوود وتخبرها بزيارة عمها لمسز ريد ، وخيبة ظنه حين لم يجدها اذ كان لا يستطيع البقاء طويلا فى انجلترا • وتسلمها مسز ريد ، وهى على سرير موتها ، خطابا منه يستفسر عنها • لكن المناسبة الأكثر أهمية هى مراسم زفافها الى روتشستر التى يحدد العم من خلالها مكان اقامتها فيرسل ميسون لانقاذها • ومن الواضح أن وصيته تأتى مكافأة لها على صرامتها الأخلاقية •

ولابد لنا أن نلاحظ أن جين ، حين تسمع بوصية عمها ، تشعر أنها كانت « ازدهارا عظيما بلاشك ، وسوف يكون الاستقلال شيئا رائعا » • وعندما يلتئم شملها مع روتشستر أخيرا فانها تستطيع أن تتصايح بأنها الآن امرأة مستقلة •

وهكذا يتحول « المضـــمون المعكوس » لمشـكلة جين اير العاطفية والاجتماعية التى نتبينها فى الموقف الابتدائى الى « مضمون محلول » فى الموقف النهائى •

٣ الخيال الرمزى عند جرييام جرين
دراســة فى روايــة لب المســألة

فى رواية لب المسألة ، يتساءل سكوبى ، الشخصية الرئيسية فى الرواية ، عن سر حبه لغرب أفريقيا ، ولماذا يرفض أن يرضخ لمناشدة زوجته له أن يرحل عنها ، ويحاول أن يعثر على أسباب ارتباطه بالمكان :

هل ذلك لأن الطبيعة البشرية هنا لم يكن لديها الوقت لتلبس أقنعة التنكر ؟ فليس هناك واحد هنا يستطيع أن يتكلم مطلقا عن جنة على الأرض • تظل الجنة فى مكانها فى الجانب الآخر من الموت بشكل صارم ، وفى هذا الجانب تزدهر المظالم ، ألوان القسوة والدناءة التى نجح الناس فى أمكنة أخرى من التستر عليها • هنا بامكانك أن تحب البشر تقريبا مثلما يحبهم الله ، وأنت تعلم عنهم أسوأ الأشياء •

ان الفقرة تكشف عن اطار عقلى لايوجد به مكان لاضفاء الطابع المثالى أو الرومانسى على الناس • والبطل لا تخامره أية أوهام عن المكان، انه يجرده من كل شىء سوى الأشياء الجوهرية فيه عارية من أى زخرف • والموقف الانسانى يتعرى أمام عين الكاتب الفاحصة • موقف البطل تحكمه الحقائق العارية ،و الرؤيا التى تعشش فى عينيه • ولهذا كان الحب الذى ينطوى عليه جوانبه للانسانية التى تكافح وتضل وتعانى •

وليس هناك من شك أن ما يشكل موقف البطل انما هو أسلوب تفكير جريهام جرين الدينى ، الذى يحكم اسلوب الروائى ، وتركيزه على تصوير الايماءة بدلا من العاطفة ، واختيار للتفاصيل البارزة الدالة ، وتصوير للواقع المتدنى دون غيره • مثل هذه الرؤيا وتلك الأدوات الفنية لم تكن تنبع الا من تركيب عقل جريهام جرين الكاثوليكى • ويبرز ديفيد لودج هذه النقطة فى قوله :

هناك دليل كبير ، داخلي وخارجي ، على أن الكاثوليكية فى روايات جرين ليست عقيدة تتطلب عرضا وتطالب باتفاق قاطع او معارضة قاطعة ، ولكنها منظومة من المفهومات ، مصدر للمواقف ومخزون للرموز التى يستطيع بها ان ينظم وأن يصور تصـــويرا دراميا بديهيات معينة عن طبيعة التجربة الانسانية ٠

ولعل هذا الرأى يفسر لنا تصوير جرين الدرامى لتفاعل كل ماهو انسانى مع كل ماهو الهى ، لكنه لا يفسر الجمع بين أســـلوبى التعبير الواقعى والرمزى فى رواياته ٠

ومن ناحية أخرى ، يعزو أرنولد كتيل تناول جرين الواقعى لمادته الى ارث تجربة الكتاب الواقعيين أمثال هيمنجواى وفوكنر وشتاينبك ٠٠ لكن محاولة وضع جرين فى سياق الواقعية الاجتماعية انما يغفل انشغال جرين الدينى الذى يعزف على خياله الرمزى ٠ فالموقف الذى تعبر عنه أفكار سكوبى يتسق بشـــكل اكبر ، فى الحقيقة ، مع التيار الذى بدأه ت ٠ أ ٠ هيوم و ت ٠ س ٠ اليوت ، ففى جذور هذا الاتجاه يكمن تمييز هيوم بين الواقعية والرومانسية ، الذىيرفض الرومانسية لتصـــورها للانسان على أنه « مخزون لانهائى من الامكانيات » ٠ ومثل هذا التمجيد للانسان يتنافر مع المذهب الكاثوليكى الذى يفضل الكلاسيكية اكثر لأنها لا ترفع الانسان الى هذه الأبعاد المثالية ٠ فطبقا للكلاسيكية ، يقول هيوم ان « الانسان حيوان محدود بشكل غير عادى ، طبيعته ثابتة ثباتا مطلقا ٠ ومن خلال العرف فقط والتنظيم يمكننا أن نستخرج منه شيئا لائقا » ولسنا فى حاجة الى أن نقدح أذهاننا حتى يمكننا أن نفقد الصلة بين هذا الرأى ورأى جرين فخط تفكير سكوبى يعبر عن هذا بكل وضوح ، كما أنه مطبق عمليا فى أداء جرين الفنى ٠

ويتضح اتفاق جرين مع آراء ت ٠ س ٠ اليوت فى استكشافه فى روايته صخرة برايتون للمفارقة بين الخير والشر كما تتضح عند اليوت وبودلير ٠ واليوت يبرز هذه المفارقة فى مقاله عن بودلير ، الذى يستشهد به جرين فى مقالاته :

طالما نحن بشر ، فان ما نفعله لابد أن يكون شرا او خيرا ، وطالما فعلنا شرا فنحن بشر ، ومن الأفضل ، وهنا المفارقة ، ان نفعل شرا على ألا نفعل شيئا ، فنحن على الاقل موجودون ٠ ومن

الصحيح أن نقول ان مجد الانسان يكمن فى قدرته على الخلاص ، ومن الصحيح أيضا أن نقول أن مجده يكمن فى قدرته على اللعنة · ان أسوأ مايمكن أن يقال عن معظم أشرارنا ، من رجال الدولة الى اللصوص ، ان اللصوص ليسوا رجالا بما يكفى لأن تنصب عليهم اللعنة ·

ان الشر والخير ، اللعنة والخلاص ، البراءة والأثم هى كلمات مفاتيح فى أعمال جرين · وغالبا ما تكمن خلف اختياره لموضوعاته وشخصياته ومواقفه ، وهى فى أغلب الأحوال مؤشراته الى « تيمات » رواياته أو ماتطرحه من أفكار ورؤى · وهى تترك بصمتها على اختياره للصور الذهنية والنسق الذى تجرى عليه رواياته ، كما تكشف عن التضمينات الرمزية لأعماله ·

وعلاوة على ذلك ، فلابد لنا أن يلاحظ أن بودلير ، شأنه شأن جرين · كان مبهورا بالرعب الكامن فى الحياة ، بقذارتها وفسادها · لكنه كان دائما يظفر من القبح باحساس بالجمال ، عن طريق اقامة ارتباطات وتطابقات بين عالم المادة وعالم الروح ، وعن طريق اختيار صور فنية مشبعة بالدلالات · فقد يأخذ صوره من الحياة اليومية ، أو من حياة باريس القذرة الفاسدة ، ولكن :

لم يكن بودلير كاتبا طبيعيا يعرض فهارس للعاصمة الجهنمية فهو يقول ن الفنان ، وهو أبعد مايكون عن نسخ الواقع ، لابد له أن يختار صورا فنية لها دلالاتها ، ويرتفع بها ، ويستخدمها ليصل برؤياه الى درجة الكمال ·

وقع جرييام جرين ، دون شك ، تحت تأثير هذه الممارسة الرمزية ففى رواياته لا ترد تفصيلات الحياة اليومية من أجل ذاتها · وهو لايبدى اهتماما بهذه التفصيلات كمراقب للظواهر الاجتماعية · بل الأحرى انه يستغل هذه الظواهر لتأكيد معنى يتبينه فيها ، معنى خارج حدودها السطحية ·· فالمسطح موجود هناك دائما للدلالة على ايحاءات ذات ارتباطات ودلالات أبعد ·

ويبدو هذا الجانب من أعمال جرين كما لو كانت تحير جرييام مارتن الذى يميل عند مناقشته للعلاقة بين محلية روايات جرين وحساسيته الغريبة الى أن يرى هذه أن العلاقة :

تلغى رأيين شـــائعين فى ملاحظات جرين الاجتماعية ٠ فلا الرأى الذى يقصر قيمة هذا على روايات الثلاثينات (حيث من المؤكد أنها تبدو اكثر وضوحا) ، ولا الرأى الذى يثنى عليها كنوع أرقى من الحشو التسجيل الاجتماعى يعلل شخصية النثر الذى يكتبه جرين ٠ وهذا يعنى أن وعى جرين الاجتماعى أكثر اتساعا وأهمية من هذا ، وأنه يستلزم فى نفس الوقت تحديدا دقيقا ٠ لأنه اذا كانت المحلية أكثر دائما من سجل ، واذا كانت تشرف على أن تكون ، عندئذ ، تعليقا اجتماعيا صريحا ، فليس من السهل مطلقا تحديد ما يبلغه هذا التعليق ٠

وفى محاولته تحديد ما يصل اليه هذا التعليق ، يصل جرييام مارتن الى استنتاج أن الواقعية هناك فقط من اجل تعميم التجربة الانســـانية وتفسيرها تفسيرا لاهوتيا ٠ غير أن هذا صحيح جزئيا فقط ٠ صحيح أن تصوير الواقع فى روايات جرين لا يخدم هدفا اجتماعيا ، وأنه يضفى على الواقع تفسيرا لاهوتيا ٠ لكن من المؤكد أن الحركة فى روايات جرين ليست ببساطة حركة من الخاص باتجاه العام ٠ فأية رواية درامية تستطيع أن تحقق هذا ٠ فالتعميم قد يعنى اضفاء أبعاد كونية ، أو تنميط ٠ أما اضفاء دلالة رمزية على فعل معين أو تجربة معينة فهو أمر مختلف ٠ ويجدر بنا أن نضع هذا التمييز نصب أعيننا حين نقترب من روايات جرين ٠

ونحن لانعنى بالرمزية مجرد الصور الفنية الموســـعة ٠ بل نعنى بالأحرى التطابقات بين عالم المادة وعالم الروح بالمعنى البودليرى ، أو التضمينات الدرامية للحركة من المؤثرات الحسية الى رؤيا وجودية ، أو ما يحدده ألن تيت فى مقاله « الخيال الرمزى على النحو التالى :

ان ضم معان متنوعة فى لحظة فعل واحدة هو ممارسة لما سوف أتناوله على أنه رمزى ، لكن خط الفعل يجب أن يكون جليا ، فلايجب أن يداخلنا شك فيما يجرى ، فلابد أن يفعل البطل عند مرحلة ما من مراحل تطوره شيئا بسيطا واحدا ، وشيئا واحدا فقط ٠ والخيال الرمزى يصرف الحدث من خلال التماثل ، من الانسانى الى الالهى ، من الطبيعى الى الخارق ، من الوضيع الى الرفيع ، من الزمن الى الخلود ٠

وطبقا لهذا الرأى ، فان الفنان يصل الى رؤيا من خلال الحواس ، والرمز متأصل فى التفصيل المأخوذ عن الواقع ٠ ولما كان خيال

الفنان ملتزما بالمرئى والملموس والمحسوس ، فان خياله ينشط ليجد تماثلا بين الأشياء المرئية وبين معنى مطلق · وبهذا فان الموقف الانسانى لايكتسب فقط دلالة أوسع ، بل يرتبط برتبة أعلى · هذا هو على وجه التحديد البناء التماثلى الذى نلحظه فى لب المسألة ·

وبداية هناك المشهد الذى تجرى عليه الأحداث · وقد يتساءل المرء عند قراءته للرواية عن السبب الذى حدا بجرين الى اختيار بقعة أجنبية على الاطلاق ، خصوصا وأنه لايبدو مهتما بالخصـــائص المحلية ، أو باستغلال اللون المحلى الذ:ريب · فالمشهد الذح تجرى عليه الأحداث يشغله أساسا المستوطنون الأجانب من البيض واثنان من السوريين ، فى حين يلعب المواطنون الأصليون أدوارا ثانوية · والحقيقة أن جرين يبدو كما لو كان يشاهد المكان من الخارج ، لا من الداخل · وهو لا يحاول أن يقبض على نبضه الخاص به أو أن يتناول مشاكله أو أن يستشكف شخصيته القومية كما يمكن أن يفعل كاتب أفريقى يكتب عن أفريقيا · اهتمام جرين بالمكان ليس من هذا فى شىء ، لا ولا هو يستغله بكل تأكيد كمجرد خلفية للزينة · فطبقا لما يقوله ولتر ألن فان المنظر المحلى يستخدم كوسيلة لاستغلال موقف كونى · وقول وولتر ألن له مايبرره من ملاحظات معينة تبديها الشخصيات وتكشف عن موقفهم من المكان · قد ينظر هاريس الى المكان على أنه برج بابل :

قال هاريس « هذا برج بابل الأصلى · هنود من الهند الغربية ، أفريقيون ، هنود حقيقيون، ســـوريون ،انجليز ، سكتلنديون فى مكتب الأشغال قساوسة ايرلنديون ، قساوسة فرنسيون ، قساوسة الزاسيون » ·

ان ما يصفه هنا مكان ألقى فيه بناس من جنسيات متنوعة متعددة · ويبدو المكان أشبهبما يقوله أدوين ميور عند مناقشته للمنظر فى الرواية الدرامية بأنه « صورة للبيئة الانسانية الدنيوية » ·

لكن القراءة الدقيقة للرواية توضح أن المنظر يحمل تضمينات أكثر بكثير من مجرد تضمينات كونية · فمن توصيل ايحاءات أخرى تتسامى فوق الدنيوى يسبغ جرين على المنظر خاصية رمزية · ففى تأملات سكوبى للمكان ترد التضمينات الأخلاقية والروحية كما يلى :

كان ســـــكوبى فى بداية خدمته قد ألقى بنفســـه فى هذه التحريات : وكان قد وجد نفسه مرة تلو الأخرى فى موقف نصير

يؤيد ، فيما كان يعتقد ، المستأجر الفقير البرىء ضد صاحب البيت الثرى • لكنه سرعان ما اكتشف أن الاثم والبراءة نسبيان شأنهما شأن الثراء •

ان النبر لا يقع هنا على أى تعارض بين الأثرياء والفقراء ، او الأبرياء والآثمين • ما يتأكد هناهو نسبية البراءة والاثم ، أو بالأحرى حقيقة أن الجميع آثمون بدرجات متفاوتة اضفاء مثل هذ المفهوم الأخلاقى على المنظر ينقل رواية جرين من خانة الروايات التى تعالج التناقضات الاجتماعية وتخدم أهدافا سوسيولوجية الى مجال الروايات التى تعالج مشاكل الخير والشر الميتافيزيقية ، أو بالأحرى من نوع الروايات التى تتناول الموقف الانسانى من منطلق الخطأ والصواب الى ذلك النوع من الرواية الذى يعالج المطلقات • فنحن هنا أمام ذلك النوع من الرواية الذى يقول عنه ديفيد ـ برايس جونز انه يحاول أن « يكتشـــــف العلاقة بين الشخصيات فى تسييرها اليومى لحياتها وبين هدفها المطلق » • وهو عالم من الخداع والأكاذيب ، حيث لايمكنك أن تصدق أى شىء تسمعه • كما يقول الأب رانك فى الرواية ، أو حيث لايمكنك أن تعرف ماهو الصواب، كما يقول سكوبى • وهذا هو ما يجعل هذا العالم أكثر تشويقا بالنسبة لسكوبى ، اذ انه كما لاحظنا فيما سبق ، مكان يتجرد من كل شىء سوى الأشياء الجوهرية عارية من كل زخرف •

وعلاوة على هذا ، فان الموقف الانسانى يرتبط بسطوة الحب الذى يحكم كل الأشياء • فحين يتحرك فى سكوبى احساس بالشـــفقة والحب تجاه البشر ، يتساءل ، « كيف يمكن أن يحب المرء الله على حساب واحد من مخلوقات ؟ هل تقبل امرأة الحب الذى يضحى فيه من أجله بطفل » بضربة واحدة يربط سكوبى الموقف الانسانى بالموقف الآلهى ، لا من أجل أن يلقى عليه بظلال الشك ، ولكن حتى يؤكد بمفارقة ساخرة أنه اذا كان الانسان قادرا على ذلك القدر من الحب ، فينبغى أن يتوقع المرء حبا أعظم وأكثر تساميا من جانب آله هو كل الحب وكل الغفران النسبى يرتبط بالمطلق ، المحدود باللامحدود • الارتبـــاط يؤكد الدلالة الرمزية للموقف الانسانى •

ان الأســــئلة التى تثيرها الرواية مثل البراءة والتجربة ، الاثم والغفران ، الشفقة والمسئولية والبحث الدامى عن السلام كلها موجهة نحو أحداث هذا التأثير • ولعله من الجدير فى هذا الخصوص أن نلاحظ

أن التصور الكلى لرواية لب المسألة ينبع من المفهوم الدينى لسقوط الانسان وصلاحه ، وعدم القدرة على الوصول الى السعادة والسلام على الأرض ٠ هكذا تكتسب الشخصيات أكثر من دلالتها الفردية ، فمصائرهم أكثر من مجرد مصائر نمطية ، فهى شخصيات رمزية فليس هناك شخصية فردية نراها فى علاقتها بذاتها فقط ، أو بالآخرين ، لكننا نراها مرتبطة بمشكلة الوجود ، أو بالمطلق ٠ وكل موقف له دلالته فى حد ذاته ، بنية رمزية ٠ لكنه فى نفس الوقت يرتبط بدلالة شاملة فى علاقته ببناء المعنى كله ٠ ومن هنا كانت ايحائية الشخصيات والأحداث والمواقف والصور الفنية فى الرواية ٠

ان احدى الصور الفنية الأساسية فى الرواية هى صورة الأب والابن دهى تشغل مكانا رئيسيا فى الرواية ، وتظل باقية من بداية الرواية الى نهايتها ، تحدد استجابات الشخصية الرئيسية ومصيرها ٠ هى صورة متأصلة منذ البداية فى وفاة ابنة سكوبى قبل ثلاث سنوات فى انجلترا ٠ صورتها الفوتوغرافية تبين « وجه طفلة صغيرة ورعة فى التاسعة من عمرها ترتدى الثوب الأبيض القطنى الرقيق الذى يرتدى فى أول عشاء ربانى » ان سكوبى يعتبر نفسه مسئولا عن موتها لأنه كان بعيدا عنها حين ماتت ، كأنه كان يريده وحين تعذبه ابنته المتوفاة ، يفكر فى معاناة لويز زوجته ، « كانت قد حملت منه طفلا فى ألم ، وبألم آخر شاهدت الطفلة تموت ٠ بدا له أنه كان قد هرب من كل شىء » ٠ وبعد سنوات ، يظل ساهرا على طفلة تموت ، يفكر وقد انتابه الرعب أن هذا هو المشهد الذى فاته ٠ ومن الغريب أنه من خلال احدى خدع الخيال ينسج « نقاب عشاء ربانى أبيض على رأسها ، كانت خدعة من خدع الضوء على الوسادة وخدعة من عقله هو ذاته » ٠ انه يصلى ، « يا أبانا ، راعها ٠ امنحها السلام » ٠ وفى أعقاب هذه الصلاة التى يتوجه بها الى الأب ، يكرر صوت الفتاة الضئيل ذو الصرير وهى تموت : « أبتى » الطفلة الصغيرة تخطئه على انه أبوها فى اللحظة التى يناشد هو فيها الأب ٠ وعلى الفور تنشأ رابطة بين الأب الدنيوى والأب الالهى ٠ والتماثل يؤكد الرابطة بين علاقة الأب ـ الابن وبين الآب ومخلوقاته ٠ ان سكوبى يكتسب فى هذه اللحظة أبعادا تمتد الى أبعد من كيانه الفردى ، انه يكتسب أبعاد الشخصية الرمزية ٠ وهناك تلميح حول التطابق بين معاناة سكوبى ومعاناة المسيح حين يلقى بنظرة الى الصليب ويقول لنفسه « انه يعانى على الملآ » ومما له دلالة فى كل هذا ، كما يقول ديفيد لودج بحق :

ان الم سكوبى عند مرئى المعاناة البريئة خاصية انسانية مألوفة ، لكن ايمانه بالله مطبوع على الخير يضيف وخزة اضافية الى ألمه المبرح وحيرته ٠٠ وبهذا تكتسب قصة أناس عاديين أساسا بعض الأبعاد الميتافيزيقية والأخلاقية فى التراجيديا النبيلة ٠

هذه الصورة الفنية للطفل تتدعم أكثر بصور افساد التجربة للبراءة فسكوبى ينظر الى لويز على أنها طفلة افسدها هو نفسه ٠ وحين يفكر فى التعبير البرىء الذى ارتسم على وجهها فى الصورة التى التقطت لها حين كانا حديثى الزواج ، فانه :

لم يعد يهتم بأن يتذكر الوجه الذى لم يكن قد تشكل ، تعبيره هادىء ساكن يفتقر الى المعرفة ، والشفتان منفرجتان طاعة عن الابتسامة التى أرادها المصور ٠ ان خمسة عشر عاما تشكل الوجه، فتتلاشى الرقة مع التجربة ، وكان هو دائما واعيا بمسئوليته ٠ فقد جرها وراءه : وكانت التجربة التى اكتسبتها هى التجربة التى اختارها هو بنفسه ٠ لقد شكل الوجه ٠

وحتى لويز التى تعتز بتجربتها ذاتها ، تلقى نظرة على صورة ابنتها وهناك « كان وجه مغطى بنسيج قطنى رقيق ابيض يحملق فيها بدوره فحولت بصرها عنها » .

نفس الفساد ينطبق أيضا على هيلين رولت ٠ فعندما يراها سكوبى لأول مرة يرى ذراعيها نحيلتين كأنهما ذراعا طفلة ٠ وعلى يديه تتعلم الطفلة الكبيرة الحب والسرية ، ويداخل سكوبى الشعور بأنه « قد شرع فى تشكيلها ٠٠ قال لنفسه بسأم : انهم يتعلمون فى مدرستى المرارة والاحباط وكيف يكبرون » ٠

وتبدو لويز وهيلين ، بالمقارنة الى صور الطفولة ، صورا لبراءة الطفولة وقد انحرفت ٠ أما بالنسبة لسكوبى فهما ضحيتاه ، اذ يثيران فيه احساسا بالمسئولية عن افسادهما ٠ هما اسناد أو احالة الى الفساد الأعم الذى يسود غرب أفريقيا على الاطلاق ٠ وعلاوة على ذلك فان صور الفساد تعدل معنى البراءة انما لكى تبرز ضرورة الخلاص بالاتحاد مع الله ، الأب ٠ وكما يقول ديفيد ــ برايس جونز ، فان سكوبى ، شأنه شأن المسيح « سوف يصلب من أجل خطايا الآخرين ، تلك القائمة المتكررة الموحشة التى تتطلب الموت ثمنا للعتق » ٠

ومن المفارقات الساخرة أن ما يجلب هذا الفساد انما هو احساس سكوبى بالشفقة والمسئولية تجاه البشرية ، وانشغاله بسعادة الآخرين الذى ينبع من وعيه بالتعاسة التى تسود العالم · وتكتسب هذه الحساسية الرقيقة أبعادا كونية ، لأن التعاسة ليست قاصرة على الأرض وحدها ، فقلبه يعانق حتى النجوم التى قد توصل ، على بعدها ، انطباعا بالأمان والحرية ، لكنها توصل اليه احساسا حين يتساءل : « لو أن المرء عرف الحقائق ، هل كان ليشعر بالاشفاق على الكواكب ؟ لو أن المرء وصل الى مايسمونه بلب المسألة ؟ » ان المعرفة تصبح أكثر رهبة وملاحقة بسبب الشعور بالعجز عن تخفيف المعاناة · بهذا الشعور يأخذ سكوبى على عاتقه أكثر مماهو انسانى · انه يتوحد مع حب الله ، وبهذا يكتسب أبعادا تمتد الى ماوراء كيانه الفردى · فعندما يرى الطفل الذى نجا من مركب أصابها طوربيد وهو يتألم ، يحاول أن يوفق بين المعاناة وبين حب الله · « لكنه مع ذلك لم يكن قادرا على أن يؤمن بآله لم يكن انسانيا بما يكفى لأن يحب ما خلق » الدنيوى يصل الى أبعاد خالدة · انه لم يعد محصورا داخل الحدود الضيقة للحساسية الانسانية ، انه يشـــارك فى الطبيعة الآلهية ·

وعلى الرغم من هذا ، فان هذه الحساسية المفرطة هى التى تورط سكوبى فى خيانة بعد أخرى ، وكلها بسبب محدوديته الانسانية « فكلمة الشفقة تستخدم بشكل متسيب ، شأنها شأن كلمة الحب » : تلك العاطفة المشبوبة التى يجربها القليل « فعندما يزنى بهيلين رولت ، فانه يكتشف أن تعاطفه لم يكن الا ستارا لعدو يتنكر تحت ستار الصــــداقة والثقــة والشفقة » · ولقد أوحى بدلالة الموقف حلمه بالثعبان الذى يسعى فى العشـــب وهو فى طريقه الى تحرى قضـــية انتحار بمبرتون : « حين جلس شق ثعبان صغير أخضر العشب ، انزلق الى يده وصعد ساعده دون حونة ، وقبل أن ينزلق نازلا فى العشب مس وجنته ثانية بلسان بارد ، ودود ، بعيد» · ولايمكننا ادراك المغزى الرمزى للحلم الا فى اطار «ستار العدو » فرمز الثعبان قديم قدم قصة حواء وآدم ، قصة السقوط · وهى قصة يعاد تمثيلها فى العلاقة الغرامية بين سكوبى وهيلين رولت · لايتركز الارتباط الرمزى فى الصورة فحسب ، ولكن أيضا فى شخص سكوبى الذى يرمز الى أزمة الانسان على الاطلاق ·

والرمزية فوق هذا تتجسم فى سلسلة من الأحداث ترتد الى سكوبى فقد أعدتنا الأحداث لفساد سكوبى من خلال سلسلة من الأحداث الصغيرة

تنبع من حساسيته · ان أول تجربة لاحساسه بالفساد تحدث حين يتلف خطاب القبطان البرتغالى الى ابنته · وهو من حين يفعل هذا انما يسترشد بصورة ابنته ذاتها ، بنقطة الضعف فيه · لكنه حين يفعل هذا فانه يفعله لأنه « كان يمارس حكمه الناقص فى مقابل الأوامر الصارمة » · ليس هذا خرقا الثقة ، بل خرقا لأوامر عليا لها قوة الالزام الخلقى · لا ولا هو خرق لثقة سلطة دنيوية ، فهو احالة الى خرقه للايمان بالله ، فى ضوء أفعال تالية يأتيها · انما علامة على الطريق الذى يؤدى الى تطوره نحو الاثم والخيانة والجريمة التى توسع معنى الحدث بصفتها رموزا للتدهور الأخلاقى ·

ان مسار سكوبى نحو الفساد يبدأ بعلاقته بهيلين · فهى تورطه فى الخداع ، وترسخ فيه الاحساس بالتحلل ، ولذلك يبدأ بالاحســـاس بأن شخصيته كلها تتحلل مع التحلل الدائم لأكاذيبه » · ولكن أفعال الخيانة لا تتضمن لويز وهيلين فحسب فاحساسه الدينى يقول له أنه « فى مكان ما على وجه تلك المياة الغامضة كان يتحرك الاحساس بخطأ آخر وضحية أخرى ، لم تكن لويز ولا هيلين ··· » فالضحية الأخرى هى الأب الذى ضحى به · الفعل الفردى ليس مقصورا على ذاته ، فالتدرجات تؤدى الى ذروة من المعنى ·

وبالتالى فان سكوبى يصل الى أن ينمى فى نفسه حنينا الى السلام · « بدا السلام له أجمل الكلمات فى اللغة : سلامى أعطيك : أيا حمل الله ، يامن تمحو خطايا العالم ، امنحنى سلامك » · صحيح أنه يضرع من أجل السلام منذ البداية ، لكن الضراعة تنمو بداخله ، وتتضخم الى أبعاد أكبر وهو يتطور · السلام الذى يحن اليه يرتبط بما هو أبعد ، بعالم ماوراء العالم ، أو العالم السماوى · وهو ينشد هذا السلام ، فى لحظة ما بعد أن ترحل عنه زوجته ، فى أن يكون وحيدا « فى الظلام ، والمطر يتساقط ، بدون حب أو شفقة » · ان بحثه فى حقيقة الأمر ، على طول الرواية ، بحث عن السلام · وهو يحاول أن يتلقى الله فى سلام من خلال الاعتراف ، لكن كلمات الأب رانك المبتذلة تنجح فقط فى توصيل احساس بعدم التواصل مع النوع البشرى · فالاجابة لايمكن أن تصله من خلال أى وساطة انسانية وفى وحدته الروحية يخاطبه صوت : « زرعت فيك هذا الحنين الى السلام لكى أرضى حنينك يوما ما وأرقب سعادتك » · الاتصال بغير المرئى يحقق ما عجز الأب رانك فيه ، انه يعطى سكوبى الاجابة ·

وعلى الرغم من كل تذبذبه وشكوكه وعدم ايمانه ، فان بحث سكوبى لا يصل الى نهاية قد ينمى فى نفسه احساسا بالنفى من كل الاهتمامات الدنيوية • فحين يراقب متناولى العشاء الربانى عند الحاجز :

أدرك سكوبى فجأة احساسه بالنفى • فهناك حيث كان الناس يركعون ، كان عدد لن يعود اليه أبدا • الاحساس بالحب الذى تحرك بداخله ، الحب الذى يشعر به المرء دائماً تجاه ما فقده ، سواء كان طفلا ، امرأة ، أو حتى الم •

لكن هذا ليس اغترابا بالضبط من الحياة الثقافية العامة ، كما يرى ديفيد ــ برايس جونز فسكوبى لا يغيب عن باله قط الاتصال الحقيقى بالأب دون وساطة انسانية •• انه بعد أن يقطع صلته بالجميع ، لايزال يظن أنه لم يكن أبدا وحيدا ، فيصل الى اكتشاف فى أن الاتصال الوحيد انما هو بالله الذى يختار أن يعود اليه من خلال عملية الانتحار الملعونة • فهى ، ضمن أشياء أخرى ، فعل تضحية يضحى الانسان فيها بنفسه من أجل الناس الذين يحبهم ومن أجل الآله الذى يحبه • لكنها قبل كل شىء فعل رمزى يوحد علم الانسان بعالم الله • لم يعد العالمان مرتبطين • بل متوحدان متكاملان •

فى كل هذا لايرى القارىء جرييام جرين بصفته « سيد الميلودراما الرمزية العظيم » ، كما يقول س • ك • فريزر • فاذا كانت هذه الجملة تصدق على صخرة برايتون أو قطار اســطنبول ، فانها لا تنطبق على لب المسألة أو السلطة والمجد حيث يسود الاهتمام الانسانى وينطبق هذا القول على الرواية الأخيرة التى يعتبرها كينيث ألوت من بين روايات جرين كلها •

الرواية التى تحكم أشد الأحكام نظام الاحالات التى تعدل المعنى فى كل لحظة •

قراءة فى عشق الليدى تشاترلى

فى كل ماكتبه د ٠ هـ ٠ لورانس من روايات وقصص ومسرحيات وأشعار ورسائل ونقد ، بل فى كل مارسمه من لوحات ، كان فنانا كرس كل لحظة لفنه ورؤياه فى الحياة ٠ الغريب أنه حين كتب عشيق الليدى تشاترلى صاغها ثلاث صياغات فيما بين ١٩٢٥ ــ ١٩٢٨ ٠ فى كل مرة كان يشعر أن هناك شيئا ناقصا ، أو شيئا قد يساء فهمه ٠ كانت رسالته الأخيرة التى حرص عليها لتكون الرسالة التى تلملم شمل فلسفته ورؤياه ٠

وبداية فاننى أود أن أستهل هذه القراءة باحدى مقولات الرجل حتى نقترب منه الاقتراب الصحيح ٠ يقول « أن من يبحث عن نساء قذرات ، يجد نســـاء قذرات فى كل مكان » ٠ وبالمثل فان من يبحث عن قذارة الأدب المكشوف فى أعماله سوف يجدها متناثرة هنا أو هناك فى صـــفحات رواياته ، لا لأنها موجودة فى هذه الصفحات بل فى عقله هو ٠ فالحقيقة أن لورانس يتعامل مع الجنس فى أعماله كلها بقدر هائل من الاحـــترام والاجلال ، بل يصل الى أن يضفى عليه مسحة من الصوفية حين يجعل المرأة والرجل يصلان فى لحظة الوصل الى الالتحام بنوع من الغموض المقدس فى الحياة ، والى التوحد مع كل أشكال الحياة فى الكون ، وكل قوى الطبيعة من ريح ومطر وبراكين ، بل يطوح بهما فى فضاء الله ليصبحا جزءا من حركة النجوم والكواكب ٠ فالجنس فى أعماله ليس الا سبيلا الى اعادة الصلة بالحياة على مستوى من اللاوعى أعمق من الوعى العقلى، لأنه وعى لاواعى ، أو وعى فطرى ٠ هو وعى الدم الذى يتفوق فى براءته وطهره ، حسب رأيه ، على الوعى العقلى الاجتماعى الملوث الذى نسير به حياتنا فى الاطار الحضارى والثقافى الحديث ٠

وليست هذه المقدمة اعتذارا ، بل محاولة لتقريب فلسفة الرجل وفنه الى الأذهان بل الى القلوب • بل لعلى أضيف الى هذا أنه من السهل تماما تقييم لورانس بصـــفته فنانا اهتم فى كل أعماله بدور الجنس فى حياة البشر ، ولكن من الصعب تماما فهم الطريقة التى يؤثر بها فى أســـلوب تفكيرنا فى الحياة اذا استطعنا أن نستوعبه استيعابا كاملا بعيدا عن النظرة الجامدة الضيقة والسفاسف والترهات وأحلام المراهقين •

بل لعل أية محاولة للاقتراب من أعمال الرجل لابد أن تكون مصحوبة بمقولتين له تحملان رأيه ورؤياه فى الحياة ، أو الحضارة الحديثة • الأولى حين يقول :

لو أن حضارتنا قد علمتنا فقط •• كيف نحافظ على نار الجنس صافية حية ، تخفق أو تتوهج أى تتألق بكل درجاتها المتراوحة من القوة والاتصال ، لعشنا جميعا كل حياتنا فى حب ، وهو مايعنى أن نكون مضطرمين ممتلئين بالحيوية بكل السبل وبكل الأشياء •

والثـــــانية :

ان حضارتنا •• قد دمرت تقريبا الانسياب الطبيعى للتعاطف المألوف بين الرجال والرجال ، وبين الرجال والنســـاء • وهذا هو ما أريد أن أبعثه الى الحياة •

كان اهتمامه بالجنس اهتماما بالفطرة التى كستـــتها الحضـــارة الصناعية بغبار الفحم ، وطمرها الهباب المتصاعد من مداخن المصانع ، والعلاقات الاجتماعية ، ورابطة المال ، بحيث لم يعد الانسان يعيش الا بنصف كيانه فقط، بعقله الذى أحكم سيطرته على الكيان البشرى والعلاقات الاجتماعية ، بارادة المال والسيطرة التى طغت على الفطرة ، أو الجانب الغريزى الذى يمكنه وحده أن يجعل الانسان يحيا الكون ويحسه ويعايشه ويعيشه ، وبالتالى ألغى الاتصال الحى الحقيقى بين البشر •

ولعل كلمتى « اتصال » و « انفصال » كلمتان تترددان فى جنبات عالم **ليدى تشاترلى** على عديد من المستويات • بل انهما تترددان بمعان متعارضة على المستوى الواحد سواء كان مستوى شخصيا أو اجتماعيا أو حتى طبيعيا • ان كليفورد الذى يعود من الحرب مقعدا أصاب الشلل نصفه الأسفل يعيش مشدود الى مقعد من التنقل فى أرجاء منتزه قصره وغابته ، مثلما هو مشدود الى جهاز راديويصله بالعالم صوت دون اتصال

حى مباشـــر ، أو الى ســـيارة وعـــكازين ينتقل بهمـــا الى المنجم الذى يملكه · هو منذ البداية مشـــدود الى آلة : آلة التعـــــدين والصناعة أو آلة الحرب التى أقعدته ، تتحكم فيه الآلة بقدر ما يتحكم فيها تأثرا وتأثيرا متبادلين · المظهر الخارجى ليس الا انعكاسا للواقع الداخلى الذى جفت فيه منابع الحس والفطرة ، وسيطرت فيه الارادة والعقل ، فلما كانت منابع الحياة الغريزية قد جفت فيه فانه لم يبق له الا عقله الذى ينعم بكل المتعة والراحة النفسية التى يعجز عنها جسده · انه يعشق الآن ادارة المناجم وتطويرها والهاب ظهرها حتى تنتج بأقصى امكانياتها كأنه يفرض عليها ارادته · هو رجل لا يحركه الا استبداد الارادة وسيطرة الأنا والفردية ، والتسلط المســـتفز ، رغم كل النعومة والتهذيب « الراقيين » اللذين يمارس بهما ارادته على الآخـــرين · فهو فى حقيقة الأمر يعيش منفصلا عن الآخرين ، متقوقعا داخل ذاته المقعدة ، لا مكان فى ذاته الا لنفسه · هو باختصار صـــورة لا للتفرد ، ولكن لكل الفردية بكل معانيها وفلسفاتها التى سادت فى انجلترا منذ القرن الثامن عشر وحتى الآن · انه لا يرتبط حتى برجاله من حراس الصيد ورجال الغابات أو البستانيين والعمال الا برابطة الأجر الذى يدفعه لهم ، وقد أدار ظهره الى أى معنى انسانى يشده اليهم · فهم ليسوا الا خدما مأجورين ، مجرد قطع من اللحم بلا أمل حتى فى الخلود الروحى الذى يرجوه لنفسه · وحين ترى كونستانس زوجته ، فى هذا نوعا من التسلط المستفز ، يرد عليها قائلا :

« لن يكون هناك استفزاز ! نظام ! اذا كنت تسمين النظام استفزازا · فلابد أن يدر المنجم عائدا ، أو حتى أن يموت العمال جوعا · واذا كان على المناجم أن تدر عائدا فلابد أن يعمل الرجال شأنهم شأن أى انسان آخر · لابد وســـوف نتأكد من أنهم يفعلون هذا » ·

« لكنك لا تفكر فيهم حقا · ما اذا ماتوا جوعا أم لا » ·

« صحيح ؟ اذا لم يكن ذلك الاعتبار الأول لدى ، فليكن هكذا لديهم عليهم أن يخضعوا لسيطرتى أو أن يموتوا جوعا » ·

بل أنه يرى أن الوعى بهم هو أسوأ مايمكن أن يفعله سيد مع خدمه · هم فى رأيه الأعداء الحقيقيون الذين يجب عليه أن يسحقهم · فهو انسان لا يداخله الا مصلحته الذاتية ، وفرض سيطرته وارادته · وهو فى هذا

لا يمثل نفسه بل يمثل نظاما كاملا به من الصلف وآلية التفكير الكثير · لقد تحول الى انسان آلى ·

هذا الموقف العام من جانب كليفورد ينسحب على كل العلاقات القريبة ، بل والحميمة · فحين يدفع حارس الصيد مقعد كليفورد المتحرك فان كلا منهم ينظر أمامه مباشرة دون أى اتصال حى · فالحارس · من وجهة نظر كليفورد ، لايمكنه أن يفعل الا ما يطلب منه · هو ليس الا آلة أخرى ، بل ليس الا حارس صيد وحسب ، كما من اللحم الانسانى يتيح له هو فرصة الحياة ، « حيوانا نصف مروض به قدر من اللطف الحيوانى، وقدر من السوقية نصف الحيوانية » ، حتى أن كونستانس تشاترلى ، التى كانت تراودها أفكار عن الصداقة المتفهمة الممكنة بين الرجلين ، لاتملك الا أن ترى أن مثل هذه الصداقة ممكنة اذا كان هناك صداقة ممكنة بين الماء والنار · هناك تعارض قطعى بين الرجلين ·

هذا الانفصال لاينسحب فقط على العلاقات الطبقية بين الأعيان والعوام ، بل أنه على مستوى آخر ينسحب على العلاقات الحميمة بينه وبين كونستانس · تقول كلمات الرواية :

فى بعض النواحى كانا شديدى الألفة ، قريبين للغاية من احدهما الآخر حين كان يمسك بيدها أحيانا فى هدأة المساء ، كان يبدو بينهما سلام هائل ووحدة رائعة · كانا أقرب الى روحين تحررا من الجسد وكل سأمه ، روحين يمضيان يدا فى يد على طول الطريق العلوى الذى يحف بسماء الكمال ·

والحقيقة أن هذا الاتصال الجسدى الظاهرى ليس اتصالا على الاطلاق ، ليس اتصالا حيا ، بل هو اتصال يتم عبر كلمات وتأملات فلسفية أفلاطونية أو حتى سقراطية تشغل العقل ولا تمس الجسد هى علاقة من المد والجزر فى آن واحد ، من المد العقلى المتأمل الذى يلاحق المجردات المطلقة ورحلة الروح الأثيرية ، والجزر الجسدى حين تشعر المرأة بنداء الأنثى يصرخ فيها والرجل عاجز عن تلبية نداءاتها : حتى أن كونستانس تشعر ببرودة مروعة تسرى فى كيانها وهو يقبض على يدها كما لو كانت تذكار صيد سوف يحمله معه الى الجانب الآخر من القبر ، ويموج بداخلها شعور بالاكتئاب والتعاسة لأنه لا يستطيع حقا أن يشعر بجسدها وهى تعيش معه مدفونه حتى وسطها ·

وحقيقة الامر أن كليفورد يحاول من خلال أحاديثه الفلسفية عن خلود الروح أن يقتل فيها الجسد · أن يفرض عليها تفكيره المجرد الذى لايملك سواه ، أن يفرض عليها ارادته لتصبح نسخة أخرى منه عاجزة جسديا ، أنه يضرب حولها حصارا حتى أنها تشـــعر به وجودا يحوم حولها كأنه حضــــور شبحى يود أن يتمكن منها ويخضعها · فهو كما تقول كلمات « عاجز عن الشعوربها كيانا ، حياة جميلة مستقلة تنساب فى مجراها ذاته الى جانب مجرى حياته هو » · هى ليست الا جزءا منه ·

وليس شلل نصف كليفورد الأسفل هو السبب المباشر فى عدم وجود اتصال حقيقى بينه وبين الآخرين ، أو بينه وبين زوجته ·

فقد كان شلله رمزيا فيه ، كان جزء منه مشلولا حتى قبل أن يصاب فى الحرب · كان ذلك الجزء الذى لايستطيع أن يوقظ قلب المرأة مرة والى الأبد ميتا فيه · وهو ميت فى آلاف الرجال من أمثاله وكل النساء اللواتى لهن رجال مثله يعشن بقلوب لم توقظ · وربما كانت الكثيرات منهن يفضلن ذلك · فالقلب المســـتيقظ ذات غريبة أخرى ، ومسئولية كبرى ·

فكليفورد فى نهاية الأمر ليس الا زوجا يمتص حياة زوجته ، ويحاول أن يمتص ذاتها ويسحقها الى لا شىء ·

وكونستانس تدرك هذا فيه ، تدرك رغبته الخفية فى اخضـــاعها لارادته وعقله ، وترسل أنانيته الباردة وعقلانيته العاجزة تيارا باردا فيها · هى تحيا معه ، ترعاه ، تعنى به ، لكنها تحيا معه راهبة متزوجة ، تؤرقها رغباتها الجسدية الملحة الثقيلة الوطأة ، ويؤرقها جسدها القوى الصحيح الذى يفيض حيوية وقد منى بزوج عنين · ولذا ترفض فكرته عن الخلود الخالص المجرد · فالخلود ليس الا فكرة ندركها بالعقل المجـــرد · أما بالنسبة لها فهو لا يمكن أن يكون شيئا غامضا نحسه ولا ندركه · أما الخلود الحقيقى بالنسبة للأنثى فيها فهو الدم واللحم والجسد · الخلود الآخر الخالص المجرد الممتد الطويل اللانهائى خلود ممل · الخلود عندها هو خلود الجسد الذى أخرست الكارثة التى نزلت بها صوته ، والذى لاتستطيع أن تخرسه الى الأبد حين تؤرقها أحلامها بمهرة ترعى وســـط الجياد ثم ينتابها الجنون فجأة فتروح تســـيط الآخرين ركلا بحوافرها

وتمزق لحمهم بأسنانها . الانفصال بينهما ليس انفصالا عقليا فحسب . هو فى أساسه انفصال تيارين من الدم لايستطيعان الالتقاء التقاء حيا هو الوحيد القادر على أن يجعل الاتصال الانسانى الدافىء اتصالا كاملا .

وليس هذا الانفصال ظاهرة فردية . فعلى الجانب الآخر البعيد من القصر والمنتزه والغابة يعيش باركين ، حارس الصيد ، وحيدا فى كوخه ، لا يتصل حتى بعالم قرية التعدين . أول ماذراه منه وحدته وتباعده وعزوفه عن الاتصال بالآخرين بعد أن هربت زوجته وهو فى الحرب مع عامل منجم سكير . انه لا يرتبط حتى بابنته التى ترك أمر تربيتها لأمه التى تعيش فى القرية . وهو لا يقف ضد الزوجة الهاربة فيه فحسب ، بل أيضا ضـــد سارقى الصيد من عمال المناجم وضد الحواجز الطبقية ، بل ضد العالم بكل المرارة والنقمة والسخط والسخرية وهو يحافظ على انفصاله بضراوة عزوفا عن الاتصال بالآخرين .. الاتصال الحى الوحيد فى حياته يقيمه مع كلبه الذى يتبعه ، مع أصوات الأشجار وهى تترنح وتتمايل وتحتك باحداها الأخرى ، مع أصوات الريح والمطر وهى تتردد فى جنبات الغابة مع طيور الحجل التى يربيها ويرعى احتضانها للبيض وصغارها وهى تنقف طريقها الى الوجود . هو اتصال حسى عميق . ووسط هذ اًالانفصال البارد والاتصـــال الحى الدافىء يقف باركين متميزا حتى عن خلفيته الاجتماعية ، واضح الحضور ، متفردا لا فردا ، لا ذاتا فردية واعية بل طبيعة لاواعية ، تتدفق فيه الحياة وقدراته المتفردة اليقظة مثلما يمكن أن تتدفق فى كل اشكال الحياة . تفرده هو « تفرد الطيـــور والحيوانات البرية » . ورغم عدم وسامته ، الا أن هذا التفرد فيه يعطى كونستانس انطباعا بجمال فى الرجل لايوجد فى كل الرجال .

هذا الانفصال بين الناس لا يتم فقط على مستوى البشر ، بل هو متدفق ايضا فى البيئة المنظرية التى تجرى عليها الأحداث . فنحن منذ البداية نتحرك فى عالم التعدين والصناعة ، عالم تتردد فى مناجمه ضربات المطارق ، اصـــوات الانفجارات التى تودى بحياة بعض العمال ، تقصفه الآلات الدوارة وصليل غرابيل الفرز ، وتفوح فيه رائحة الأبخرة والأدخنة والفحم والحديد والكبريت ، ويحط فيه الهباب على الأشـــجار والأزهار كأنه « من أسود من سماوات المصير » يشوه الحياة ويأتى تحذيرا من الآلهة ، وتقوم فيه بيوت العمال صفوفا متعرجة بنيت على عجل بأسقف اردوازية عالما من الكآبة والقبح ، وتدوى فيه صفارات قطارات السكك

الحديدية التى شقت لها الأنفاق وسط المرتفعات ، وتعقدت شبكاتها وتداخلت وسط المدن ، ووسط هذا كله يجلس كليفورد فى مقعده المتحرك ، حيث الآلة امتداد لروحه بنفس القدر الذى تحولت فيه روحه وعقله ويده الى آلة بلا حس أو شعور ٠

وهى بيئة تقف على النقيض من بيئة الغابات ، وتلقى بظلالها عليها، النار المتصاعدة من أفرانها تصبغ السماء بالليل ، وغبار الفحم يكسو ممراتها ويحط على أشجارها ٠ والغابة تحيا حياتها منفصلة عن هذا كله٠ السناجب تجمع فيها البندق ، والقنافذ تتشمم طريقها بين الأوراق المتساقطة، وحيوان الخلد يسبح صاعدا اليها من جوف الأرض يتحسس الهواء بأنفه القرنفلى ٠ هى عالم من أشجار البلوط والصنوبر والأرز والخوخ ، وأزهار البنفسج والنرجس وعشبات الأزهار الرزقاء ، والأوراق البضة الطرية والأوراق الميتة ، والينابيع التى كان روبن هود وصحبه يرتوون منها ٠ عالم تسمع فيه صداح الطيور ، نقر نقار الخشب ، صيحات الحجل المزهوة وهو ينشر جناحيه ويسرع لالتقاط الحب ، كما تسمع فيه للأشجار أصواتا بلا أصوات والبراعم تتفتح فيها ، والنسغ يسرى فى سيقان النباتات ، والأغصان البضة تشق طريقها فى أجساد الأشجار الى الوجود ، حتى أن كونستانس لتسائل حارس الصيد وهما يسيران فى الغابة ليلا :

هنا أصوات غريبة كثيرة للغاية فى الغابة » ٠

« آه ؟ »

« هناك أصوات غريبة كثيرة للغاية فى الغابة » ٠

« آه ! انها الأشجار تصر وتحتك معا » ٠

هو عالم كامل من الحياة المتشابكة المعقدة المتداخلة تحسه ولاتسمعه، وتبصر حركة الحياة فيه دون أن تراها ٠

نحن ، اذن ، أمام عالمين يقفان على طرفى نقيض ٠ هذا التناقض فى عرض البيئة لا يتسم بواقعية التفصيلات فحسب ، أو واقعية الاحساس، بل بالرمزية أيضا ٠ فاذا كان عالم الصناعة يتسم بالمادية ، فهو يرتبط أيضا بالعقل والفردية والصراعات الطبقية ، فى حين يرتبط عالم الطبيعة بعالم الاحساس والحس والفطرة النقية ٠ واذا كانت البيئة الاجتماعية ترضى احساس الفرد بذاته وبالتالى عزلته وتقوقعه داخل هذه الذات ، فان البيئة الطبيعية تتسم بالتفرد والتلقائية وتصل مابين الأشياء وتشدها

الى أحدها الآخر • وبعبارة أخرى ، اذا كانت البيئة الاجتماعية لا تعرف سوى لغة الذات العليا والعقل ، فان البيئة الطبيعية هى لغة الذات السفلى وهى اللغة التى تتعرف عليها كونستانس فى ومضة من ومضات اللاوعى حين يقع بصرها على حين غرة على جسدباركين وهو يغتسل ذات مساء فى فناء كوخه الخلفى :

فى ظلمة الغابة المتساقطة ، بدأت فجأة ترتجف دون قدرة على التحكم فى نفسها كان جذع الرجل الأبيض قد بدا لها جميلا للغاية ، يشق الظلام • الجسد المتماسك المقدس بذلك الجلد المتماسك الحريرى دع عنك وجه الرجل ، بشاربه الضارى ، وعينيه القاسيتين ! دع عنكشخصيته الغبية ! كان جسده فى حد ذاته مقدسا ، يشق الظلمة كأنه رؤيا •••

وهى لحظة تقلق كيانها ، تشقه ، تفتح رؤيا موصـــدة بداخلها ، فتشتعل القوى المكبوتة والرؤى النورانية فيها • « أصبح نهداها عينين ، وسرتها المطبقة شقتين تنتظران » • كل ما فيها يتكلم لغة ليس بها رخص الكلمات ، مشدود الى الارتواء والخصب • وتحين اللحظة وهى تركع على ركبتيها تراقب أفراخ الحجل تتواثب نحو العشب ، دقيقة وغريبة ، ترتجف الحياة فيها وهى تلتقط الحب من راحتها ، فتبكى الخصب الذى حرمت منه ، وتحس الخواء بداخلها وحولها ، حتى يحتوى الحارس قدها المطوى على نفسه • وبلا وعى منه أو وعى منها يلتقيان •

فى تلك المرة ، للمرة الأولى فى حياتها ، بعثت الرغبة فيها الى الحياة • فجأة ، تفجرت فى أعمق أعماق جسدها الاثارات المتموجة حيث لم يكن قبل ذلك الا الخواء ، وفاض فيها ذلك الصخب الجديد وقد استيقظ غريبا كأنه جلجلات أجراس تقرع من تلقاء نفسها فى جسدها ، باثارة تتصاعد وتتصاعد • وسمعت ولم تسمع صرخاتها القصيرة الجامحة بينما كان قصف الاثارات الرائع يتصاعد بشكل هائل أكثر فأكثر ، ثم بدأ ينحســـر فجأة بثراء كأنه ما بعد طنين الأجراس الهائلة •

على مثل هذا الرنين ، وهذا الاتصال الجسدى بين الرجل والمرأة تستيقظ مشاعر كونستانس على عنصر جديد يبقى الحياة دائما طازجة نضرة • تستيقظ على لغة أخرى غير لغة العقل ، هى لغة الجسد التى

تساعد لا على استمرار الحياة فحسب ولكن على نضرتها الدائمة · وبقدر ما تتفتح كونستانس على الحياة ، بقدر ما يتفتح باركين أيضا بعد عزلته وانفصاله ، ويدرك شيئا آخر غير ذاته الموجعة · تحقيقه لحياته الانسانية المتكاملة لا يتم الا من خلال الاتصال الحسى الذى يصل الى أقصى مدى له فى الالتقاء الجنسى الذى يوحده لا مع الآخرى فحسب بل مع الحياة ·

غير أن هذا الاتصال يفتح عينيهما على حقائق أخرى تمس الكيان الفردى والاجتماعى ، والنظام الاقتصادى والعلاقة بين الطبقات · فمن خلال هذا الاتصال الجسـدى يبدأ القارىء فى التحرك على العديد من المستويات التى تؤلف كيان الفرد وتجد لها نظيرا فى العالم الخارجى · فواحد من الانطباعات التي تتولد فى نفس كونستانس والرجل يلفها بذراعه وقد راح فى سبات عميق انطباع بالدائرة الغريبة التى تتألف من الرجل والمرأة · انها ترى فيها نوعا من السجن تتلاشى فيه فرديتها لتعيش داخل الرجل · لكنها لا تلبث أن تراجع نفسها ·

لا ، ليس سجنا ، فلو أن المرء فكر بتلك الطريقة لكان سجنا حقا أن يكون له جسد على الاطلاق · واذا أراد المرء أن يكون حرا للغاية لكان عليه أن يتبخر الى لا شىء · كانت تلك الحرية القاسية الصغيرة لدى فرد منفصل ، منفصل تماما أسوأ من سجن · كانت مجرد مسمار يخترق القلب ·

ولورانس لا يعنى هنا مجرد فردية كونستانس بقدر مايعنى نظاما كاملا ، اجتماعيا واقتصاديا ، يرى فى الفرد والفردية ذروة حركة التطور ، وتجسد فلسفته حرية الفرد فى الفرد ، أو ما يعرف بفلسفة الفردية ، بحيث ألغى الحس الخلقى والتعاطف والاتصال الحقيقى الحى وتحول المجتمع الانسانى الى جزر منفصلة · فالدفء الانسانى ، لا الدفء الجسدى فقط ، هو وحده القادر على أن يعقد الصلات بين البشر · مثل هذا الادراك هو الذى يجعل كونستانس ترى أن الرجل يصلها بالحياة الحية الحقيقية ، ويحرر تدفق الحياة فيها ، بحيث لا تريد أن تفقد هذه الصلة التى تربطها بالحياة أبدا ·

ولحظة الادراك هنا ليست الا واحدة من العلامات على طريق تطور كونستانس الروحى · فماتزال فى أعماقها النزعة الطبقية التى تجعلها ترى فى الرجل مجرد رجل عادى ، بل يداخلها الاحساس بالخزى أحيانا لأنها

أقامت علاقة مع مجرد حارس صـــيد يعمل فى خدمة زوجها · والرجل نفسه لا يخلو من مثل هذا الشعور : « الا تشعرين انك قد تدنيت بنفسك مع أمثالى ؟ » ويمهد هذا الادراك من جانبيهما بصراع من نوع آخر ، صراع يباعد ولا يقرب ، يفصل ولا يصل · فاتصالها بالطبقة الدنيا يولد فيها خوفا طبقيا · فربما كانت هذه هى الطبقة التى سوف تدمرها وتدمر طبقتها فى النهاية ، بل ربما كان الرجل يتشفى أنه قد دمر فيها شيئا حين جذبها الى مستواه · وقد يلتقى الاثنان فى صفاء اللهب الذى جمع بينهما ، لكن الرجل يداخله هو الآخر احساس بأنها تزدريه فى أعماقها ولا تبغى منه سوى لحظة الوصل · ويتولد فيها هى الأخرى بأن الرجل يكن لها فى أعماقه عدوانية غريبة · لكن تظل الصـلة الحميمة التى تشــدهما أقوى من مشاعرهما الطبقية ·

وكونستانس ، فوق هذا ، موزعة بين العالمين · هى لاتستطيع أن تنفصل عن طبقتها وثقافتها ، ولاتســتطيع أن تتخلى عن الرجل · فهى مشدودة الى كليفورد وأحاديثه المثقفة الغامضة ، الى البيئة الاجتماعية المرفهة ، والى الفلسفة والفن اللذين لا يمكن لباركين أن يشاركها فيهما ، وهى مشدودة الى تلك الصلة التى تربطها بدفء الحياة · هى تريد هذا وتريد ذاك ·

لم تكن تريد أن تختار بينهما · كانت تريدهما كليهما · كانت تريد أن تحتفظ بقلقلتها وأن تأكلها · وكان يثير حنقها أن يضطر الى أن قول : سوف آخذ هذا ، وأفقد الآخر · كانت غاضبة جدا من باركين لوضعها فى مأزق · كانت غاضبة منه للغاية ، لأنها لم تكن تستطيع أن تفقده · أما بالنسبة لكليفورد ، فلم يكن مجرد الرجل فيه هو ما تتشبث به · كان كل ما يمثله · ولم تكن تستطيع أن تفقد كل ما كان يمثله ·

وربما تظن فى لحظة أنها قادرة على أن تشترى مزرعة صــغيرة يعيشان فيها معا ، لكن الرجل يرفض الا يكون سيدا فى بيته ، يرفض أن يتحول الى سيد مهذب ، يرفض أن يكون تابعا لامرأة · هى امرأة لا يمكنها الا أن تكون سيدة راقية ، وهو رجل لايمكنه الا أن يكون عاملا · وزاد تشبثه بموقفه ، بل تشبثه بطبقته حين يتحول الى الشيوعية ويصبح مسئولا عن العمال · انه يرفض فى حقيقة الأمر عدم تقبل المرأة له على علاته ·

ويصل هذا الصراع الطبقى الى ذروته حيث تدرك كونستانس أنها حامل ، ويقبل كليفورد أن تدنيه طفلا حتى ولو كان من رجل آخر ، وإذا وريثا يحارب به من أجل الابقاء على منجمه وضيعته ، يحارب به نفس الطبقة التى وهبته هذا الابن ليحافظ على سيادة طبقته هو وعلى اخضاع الطبقات الدنيا لاراداته الباردة القاسية حتى ولو أدى الأمر الى موت هذه الطبقات جوعا · هنا يدخل صراع كونستانس مع نفسها منطقة أخلاقية ، « أن تعطيه ابنا يحارب من أجل مقاطعة راجبى ! مجـــرد ذلك ! والابن الجسدى لحارس صيد ، وحفيد عامل من عمال المناجم ! كان ذلك مجافيا للطبيعة وقاسيا » · ويصل بها ادراكها الى قرار · لن تأخذ طفل باركين وتسلمه الى كليفورد لكى يكون تشاترليا · أو سيدا وربما باردا آخر . ترفض أن تأخذ على عاتقها أن تقرر للطفل حياته سلفا · ويساعدها على اتخاذ قرارها تباعد كليفورد عنها وانشغاله بتوسيع منجمه وتوســـيعه واستغراقه فى الم الصناعة ، وادراكها الأخير أن الرجل يمكن أن يكون ميتا فى الحياة وأنه يمكن أن تبعث فيه الحياة من جديد كأنه طفل يولد من جديد ·

وأمام عناد باركين لاتملك كونستانس الا أن تهجر كليفورد · ســوف تنزح الى اسكتلندا ، وتبتاع مزرعة صغيرة ، وتنتظر أن يغير الرجل موقفه وأن يلحق بها · على هذه النهاية المفتوحة تنتهى الصياغة الأولى للرواية، وتفتح الباب لبصيص من الأمل يحمل الرسالة الأخيرة التى يوصـــــلها لورانس حين يرفض باركين أن يكون فى بيته كلبا فى المرتبة الدنيا وتكون باركين كلبا من المرتبة العليا ، فتصرخ فيه :

« فى بيتى ، من فضلك ، ليس هناك كلب من المرتبة العليا وكلب من المرتبة الدنيا ، ولا أى كلاب على الاطلاق · فنحن بشر · وندع أحدنا الآخر وشأنه ، وليس هناك قتال حول من سيكون كلبا فى المرتبة العليا · ان لدينا من اللياقة أن نظل أحرارا على مستوياتنا فى بيتى · وسيظل الحال على هذا النحو فى بيتى · أنا لا أفهم شيئا من العملية المبتذلة الكريهة عن كلب من المرتبة العليا وكلب من المرتبة السفلى » ·

تلك هى الرسالة الأخيرة التى تحملها الرواية : آدمية البشر وحريتهم وسمو مكانتهم التى لايجب أن تخضع لمفهومات اجتماعية طبقية جامدة أو لعلاقات انسانية باردة ·

وربما يأخذ بعض النقاد على لورانس أن الرواية تفتقر الى الحبكة لكن لعلنا من خلال هذا العرض قد تبيننا أن الحركة النفسية ، شأنها شأن حركة الحدث ، تتجه فى الواقع كما يقول البنائيون من عقد سلبى الى عقد ايجابى ، من انفصال الحياة الى التصالح معا ، أو من وعى سلبى الى وعى ايجابى بالحياة ٠

ويظل هناك سؤال اخير : الى أى حد يمكننا أن نعتبر أيامن صياغات عشيق الليدى ، او أيا من أعمال لورانس على الاطلاق ، عملا أخلاقيا يجيب الرجل نفسه عن هذا السؤال فى مقاله « الرواية والأخلاق » فى قوله :

اذ كشفت الرواية عن علاقات حقيقية وحية . فانها عمل أخلاقى مهما كان جوهر هذه العلاقات ٠ فاذا كان الكاتب الروائى يجل هذه العلاقة فى حد ذاتها ، فسوف تكون رواية عظيمة ٠

وقد كان لورانس يجل العلاقة بين الرجل والمرأة ، ويتعامل معها بكثير من الاحترام فلم يكن يسعى الى كتابة نوع رخيص من الأدب المكشوف بل الى أن يكتب فنا يكشف للانسان الحديث عن مواطن السلب فى حياته الحديثة المعقدة ، وأن يفتح عينيه لا على العلاقات الدميمة الحية فحسب ولكن على أن يكون أساسا صادقا مع نفسه ، أن يكون الرجل صادقا مع رجولته ، وأن تكون المرأة صادقة مع أنوثتها ، الا يحاول الرجل أن يخضع رجلا آخر لارادته أو امرأة لسيطرته ، بل أن تقوم العلاقة بين البشر على أساس احترام كيان كل انسان واعتباره كيانا فى حد ذاته جديرا بالاحترام ولعل هذه ، فى التحليل الأخير هى الرسالة التى تحملها ليدى تشاترلى ٠

رقم الايداع ١٩٩١/٩٩٥١

الترقيم الدولى I.S.B.N. 977 — 01 — 2933 — X

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب